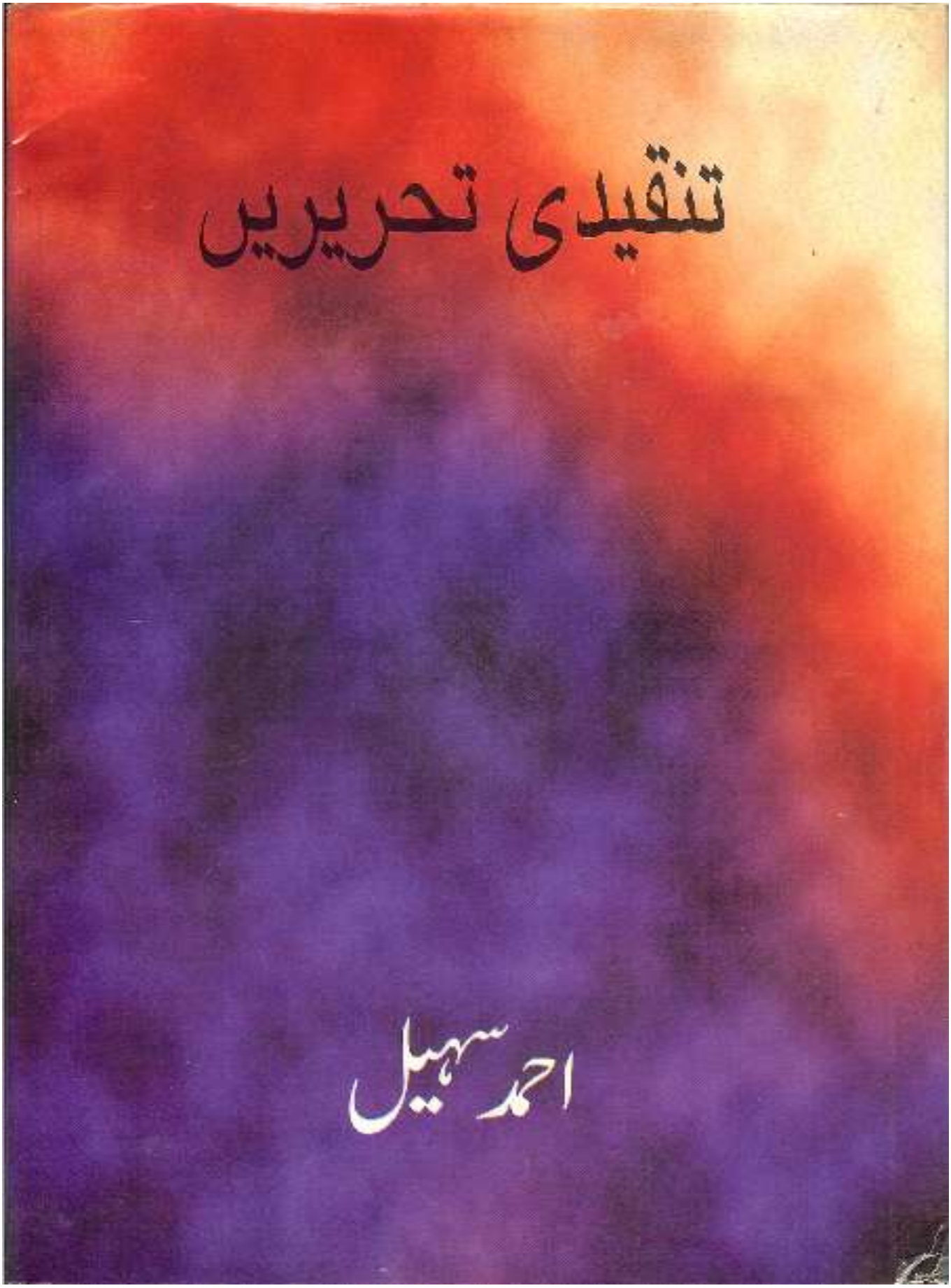
www.urduchannel.in



www.urduchannel.in

© جملہ حقوق محفوظ

نام کتاب : تنقیدی تحریریں
مصنف : احمد سہیل
سال اشاعت: جنوری ۲۰۰۴ء
تعداد : ۳۰۰
قیمت : ۱۵۰ روپے یا ۱۵ امریکی ڈالر
سرورق : فیصل صدیقی
ناشر : قلم پبلی کیشنز ، ممبئی

تقسیم کار

قلم پبلی کیشنز
۱۷/۱۷، ایل آئی جی کالونی، پائپ روڈ، کرلا (مغربی) ممبئی ۴۰۰۰۷۰
مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، ممبئی، دہلی، علی گڑھ
سیفی بک ایجنسی
۱۱۔ امین بلڈنگ، ۵۳۔ ابراہیم رحمت اللہ روڈ، ممبئی ۴۰۰۰۰۳

TANQEEDI TAHRIREN
BY ***AHMED SOHAIL***

First Edition : Jan 2004. Price : Rs.150 / - $. 15.
QALAM Publications.
17/17, L.I.G.Colony, Pipe Road, Kurla (W)
MUMBAI 400 070. (INDIA.)

اسماعیل پرنٹنگ پریس ممبئی میں طبع ہوئی

والدِ محترم جناب ممتاز علی خاں

کے نام
جن کی فکر و زندگی کے تجربات
میری تحریروں میں مشعلِ راہ ثابت ہوئے

احمد سہیل

فہرست

	صفحہ نمبر
دیباچہ	۷
آپس کی باتیں	۱۳
۱۔ منطقی اشاریت: جدید شعری ابہام	۱۵
۲۔ اردو کی کلاسیکی شاعری میں مغائرت	۳۱
۳۔ چھٹی دہائی کے بعد اردو غزل اور شہر	۴۸
۴۔ اردو افسانے کا نا سٹلجیا	۵۷
۵۔ اردو افسانے کی منا جیاتی ساخت	۷۵
۶۔ اردو افسانے میں متقولے کا مسئلہ	۸۹
۷۔ امداد امام اثر کا تنقیدی نظریہ	۹۸
۸۔ بجنوری: محاسن کلام غالب اور اس کے نقاد	۱۰۷
۹۔ خارجی اور باطنی آگہی سے دوچار شاعر: ن۔م۔ راشد	۱۲۴
۱۰۔ میراجی	۱۴۲
۱۱۔ ترجمے کی تجزیہ	۱۶۱

اس کتاب یا اس کا کوئی بھی حصہ مصنف سے تحریری اجازت کے بغیر کہیں بھی شائع نہیں کیا جاسکتا اور نہ ہی اس کا مشینی یا برقیاتی عکس (زیراکس) نکالا جاسکتا ہے۔ اگر اس قسم کی صورتِ حال سامنے آئی تو قانونی کاروائی کا حق محفوظ ہے۔ البتہ علمی اور تدریسی ضرورتوں کے تحت محققین، مصنفین، اساتذہ اور طلبہ کتاب کے مطبوعہ حصوں کو مکمل حوالے کے ساتھ اپنی تحریروں میں استعمال کرسکتے ہیں۔

www.urduchannel.in

دیباچہ

"Thanks to language, Man became Plan"
(Baron Friedrich Von Humlot)
(1769-1859)

شاید اب دیباچہ نگاری کا فرض خود مصنف ادا کرنے لگا ہے۔ مجھ سے ڈاکٹر احمد سہیل نے یہ فریضہ انجام دینے کو اس لیے کہا کہ میں نے ام۔اے۔ معاشیات اور عمرانیات میں کیا تھا۔ ہوسکتا ہے کہ ایک ملاقات کا بھی اثر ہوا ہو۔ ان کا یہ پہلا تنقیدی مضامین مجموعہ گیارہ مضامین پر مشتمل ہے۔ دیباچہ نگار اکثر مصنف یا شاعر کا سرسری تعارف کراتا ہے، خوشی کی بات ہے کہ میں نے اپنی نئی کتاب ''تین رخی نظریاتی ادبی تنقیدی کشمکش'' میں ان کی نہایت فکر خیز کتاب ''ساختیات'' کا ذکر کیا ہے' یوں تو یہ سارے مضامین اہم ہیں مگر مختصراً میں چند مضامین کا ذکر کروں گا تا کہ ناقدین اور قارئین کو ان کے پڑھنے میں غور و فکر کی مہلت مل سکے!

(۱)

اس کتاب کا پہلا مضمون ناقدین اور قارئین کو قدرے پریشان کرسکتا ہے اس لیے میں سب سے پہلے اس کا ذکر کروں گا عنوان ہے۔ ''منطقی اشاریت۔ جدید شعری ابہام۔'' اس کے چند جملے سینے! _____ ''تبسم کاشمیری کی جدید اردو شاعری میں علامت نگاری'' پر تبصرہ ہے۔ اس کے بعد چند جملے ناقدین اور قارئین دونوں کو خوفزدہ کردیتے ہیں، جب وہ (Cassirer) ڈیوی اور رسل کا ذکر کرتے ہیں۔ اس کتاب کا پہلا صفحہ ذرا سا دشوار ہے۔ عرصہ ہوا میں نے کیسرر کی کتاب ''آدمی پر ایک مقالہ'' "An

www.urduchannel.in

essay on man" پڑھی تھی۔ پروفیسر سرور صاحب اس کتاب کا ترجمہ کرنے والے تھے (پتہ نہیں انہوں نے ترجمہ کیا یا نہیں)۔ ڈاکٹر احمد سہیل نے مغربی فلسفیوں کے نام اپنی ''علمی رعونت'' جتانے کے لیے نہیں کیا ہے بلکہ یہ ظاہر کرنے کے لیے کیا ہے کہ اب تو ان فلسفیوں سے اردو کے قارئین نہ سہی ناقدین تو واقف ہو ہی چکے ہوں گے۔ ان کا یہ جملہ خاصی معنویت رکھتا ہے ''ہم کو زبان کو اشاری نظام کہنا ہے زبان ہمیشہ ایک مشترکہ فرض ادا کرتی ہے'' انکا یہ خیال بھی قدرے صحیح ہے کہ ''نقاد کا کام ماہر تحلیل نفسی کا نہیں ہے بلکہ قاری کو نئے تجربات سے روشناس کرانا اور معاشرے کو نئے معاشرتی رشتوں سے روشناس کرانا بھی ہے۔ پہلے صفحے کا مضمون نہایت آسان بیانات میں بدل جاتا ہے۔ وہ راشد کی نظم 'خودکشی' کا نہایت پُر معنی تجزیہ بھی کرتے ہیں۔ یہی نہیں نئے پاکستانی شعرا کا ذکر بھی آتا ہے، جیسے ابن انشا کا مشہور شعر ہے

اس حسن کے نام پہ یاد آئے سب منظر فیض کی نظموں کے
وہی رنگ حنا، وہی بندقبا، وہی پھول کھلے پیراہن کے

احمد سہیل اس مضمون کے ذریعے کچھ غلط فہمیاں بھی دور کرتے ہیں جو ایک طویل عرصے سے ہمارے ناقدین قارئین کے ذہنوں کو دیتے رہے ہیں۔ یہ مضمون اصل میں ان کے بیشتر مضامین کی کلید ہی ہے۔ دوسرے مضمون میں وہ کلاسیکی شاعری کا مطالعہ پیش کرتے ہیں عنوان ذرا سا تعجب خیز ہے ''اردو کی کلاسیکی شاعری میں مغائرت کا تصور''۔ وہ ایک لمحے کے لیے قارئین کو چونکا دیتے ہیں، مغائرت مشکل لفظ نہیں ہے مگر ہم تضادات کو اہمیت دیتے ہیں اور مغائرت کو نہیں۔ یہ جملے مضمون کے ملاحظہ ہوں۔

''شاعری کی کیفیت شعر میں ''اجتماعی عمیر'' پیدا کرتی ہے۔ یہ مغائرت گروہ (جماعت) اور فرد کے درمیان ایک ایسا فاصلہ پیدا کر دیتی ہے جو برسوں کی تخلیقی یکاگنت کو لمحہ بھر میں چکنا چور کر دیتی ہے۔ نسل در نسل بکھر جانے کا یہ عمل فن کارانہ انتشار کی صورت نمودار ہوتا ہے۔''

میں نے یہ جملے اس لیے پیش کیے ہیں، احمد سہیل کا لکھنے کا انداز بہت مختلف نہ سہی

مگر خاصا الگ ہے اور ہر قدم قارئین کو سنبھل کر اٹھانا پڑے گا جب ہی وہ معنی کی جانکاری پا سکے گا، یہ کوئی مرحلہ نہیں ہے، غور فکر کا ایک طریقہ ہے۔ انھوں نے کلاسیکی کے مغائرت کو آٹھ حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ وہ کلاسیکی کا گہرا مطالعہ کر چکے ہیں ۔میں صرف ایک مثال پیش کرتا ہوں۔

''مغائرت کا اظہار _____ شاعر اپنی زندگی میں کئی بار لاشعوری طور پر مغائرت سے دوچار ہوتا ہے۔ جب وہ شعر کہتا ہے تو اس کے ذہن میں یہ بات نہیں ہوتی کہ وہ مغائرت کو بیان کر رہا ہے۔ مغائرت کا بیان وہ انجانے طور پر کر دیتا ہے..... صوفیانہ شاعری میں مغائرت ابدیت کی صورت میں اپنا جلوہ دکھاتی ہے جو پڑھنے والوں پر ایسا تاثر چھوڑتی ہے جو سحر انگیزی سے عبارت ہے''

میر کا شعر وہ پیش کرتے ہیں۔

اس کی نظر میں دوئی سے جو کہ ہے نا آشنا
ایک سے دونوں ہیں کیا بے گانہ و کیا آشنا

اس مضمون میں انھوں نے تفصیل سے مغائرت کی بحث پیش کی ہے تا کہ قارئین کو اطمینان ہو جائے۔ تیسرا مضمون بھی قابل ذکر ہے۔ ''چھٹی دہائی کے بعد اردو غزل اور شہر''۔ انھوں نے پاکستانی شعرا کا زیادہ تر ذکر کیا ہے اس لیے کہ (شاید) وہ ہندستانی شعرا سے کم واقف ہیں۔ ناصر کاظمی کو اولیت دی ہے شعر ہے۔

آج تو شہر کی روش روش پر
چوں کا میلہ سا لگا ہے

یہ نہایت سہل مضمون ہے اور قارئین کافی دلچسپی سے پڑھیں گے ___ چوتھا مضمون ''ترجمے کی تجرید'' ہے۔ ایلیٹ نے بہت پہلے کہا تھا ''شاعری کا ایک زبان سے دوسری زبان میں ترجمہ ناممکن ہے۔ اس کے بعد خود اس بات کی نفی کرتے ہوئے اس نے فرانسیسی شاعر سینٹ جان پرس کی نظموں کا ترجمہ کیا ___ یہ خاصا صحیح ہے کہ شاعری کا ترجمہ نہایت مشکل

کام ہے۔ میں نے یہ کام تین بار کیا مگر ناکام رہا۔ پاز (PAZ) کی طویل نظم Sum Stone کا میں نے ترجمہ شروع کیا، مگر عاجز آ کر یہ کام چھوڑنا پڑا۔ احمد سہیل نے نہایت صفائی سے اس کی تفصیل بیان کی ہے جو قارئین کو ضرور پسند آئے گی۔ میں نے پاؤنڈ کے خطوط پڑھتے ہوئے یہ اندازہ لگایا تھا کہ ٹیگور کی نظموں کو کتنی دشواریوں کے بعد قابل مطالعہ بنایا گیا، ورنہ ٹیگور کو نوبل انعام نہ ملتا (شاید)۔ پانچویں مضمون کو پہلے جملے نے نہایت فکر خیز بنا دیا ہے۔ عنوان ہے ''اردو افسانے کا ناسٹلجیا''۔ مضمون یوں شروع ہوتا ہے۔

''اردو افسانہ اپنی بے خبری میں اس وقت لہولہان ہوا جب اس نے جلاوطنی کا احساس تہذیبی محرومی کی صورت میں محسوس کیا اور اسی اذیت اور کرب ناکی کے نئے شعور کے ساتھ افسانے میں سمویا''

_____ احمد سہیل نے ناسٹلجیا کی بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ حقیقتاً ناسٹلجیا یونانی لفظ ہے۔ NOSTOS بمعنی واپسی اور ALGOS یعنی درد۔ لفظی طور سے اس کے معنی ''درد آلودہ واپسی ہوگا۔ احمد سہیل کہتے ہیں اسے ''پس کربیہ'' بھی کہہ سکتے ہیں ___ جانے کیوں انھوں نے مشہور مضمون ''ہجرت کی خوشبو'' کا ذکر نہیں کیا ہے جو انتظار حسین اور ناصر کاظمی کے درمیان گفتگو کا اہم موضوع تھا۔ یہ جملے نہایت غور طلب ہیں ___ ''برصغیر ہندوپاک میں تقسیم کا عمل مسلمانوں کی مکّے سے مدینے کی ہجرت سے کلیتاً مختلف ہے'' ___ اس میں احمد سہیل نے تفصیلی طور سے اس مسئلے پر گفتگو کی ہے اور لکھا ہے کہ ''آدمی زمانی طور پر، نفسیاتی طور سے جتنا جتنا ایک روحانی تخلیقی مکانی منتقلاً کرتا ہے تا کہ مناسب تناظر پیدا کر کے حال میں مروج قدروں کی اہمیت کا اندازہ ہو سکے۔'' انھوں نے مصور کی بڑی اچھی مثال دی ہے۔ ''مصور تصویر بناتے وقت دو دو قدم لے کر اپنے شاہکار کا مختلف تناظر سے جائزہ لیتا ہے اس کو درست بھی کرتا ہے اور اسے پیار بھی کرتا ہے'' اس مضمون میں انھوں نے ریاضی کے طریقۂ کار کا استعمال بھی کیا ہے یعنی گراف بنا کر بات کو قارئین تک پہنچایا ہے۔ مجھے یہ بہت دلچسپ مضمون لگا۔ حیرت ہے کہ ہمارے فکشن کے ناقدین اس طریقۂ کار سے دور کیوں ہیں؟ اردو افسانے پر ان کے تین مضامین ہیں اور ان کو ہم

سب لطف اندوز ہو کر پڑھتے ہیں۔

(۲)

راشد کی شاعری پر انکا مضمون بحث طلب ہے۔ یہ نکتہ ہمیشہ ہمیں یاد رکھنا چاہیے کہ نقاد کے اکثر مضامین مباحث کے نئے پہلو اجاگر کرتے ہیں۔ اگر یہ نہ ہو تو مضامین سپاٹ ہو جاتے ہیں۔ راشد پر انگنت مضامین شائع ہوئے ہیں۔ مجھے افسوس ہے کہ ان کی نظر راشد کی بہترین نظم 'اسرافیل کی موت' پر کیسے نہیں پہنچی؟ راشد پر مختلف نقادوں نے نئے نئے زاویۂ نظر سے مطالعہ پیش کیا ہے۔ میں صرف ایک مضمون کی طرف اشارہ کر دینا چاہتا ہوں یعنی راشد کی ماورا پر کرشن چندر کا جو دیباچہ تھا!

ان کا مضمون ''بجنوری اور محاسن کلام غالب اور اس کے نقاد'' ذرا تنقیدی دائرے سے ہٹ کر لکھا گیا ہے پھر بھی قارئین کو پسند آئے گا۔ ان کا آخری مضمون میراجی کے بارے میں ہے وہ بھی مختلف انداز کا ہے اور مطالعے کے قابل ہے۔

(۳)

میں اپنے دیباچے کے آخری الفاظ لکھتے ہوئے سوچتا ہوں کہ ڈاکٹر احمد سہیل نے ہمیں غور و فکر کے لیے ایک بہت اچھی فکر خیز کتاب عنایت کی ہے۔ میں ان سے ۲۸/ مارچ ۲۰۰۲ء کو ملا تھا۔ ان کے اور ہمارے درمیان کئی نسلوں کے فاصلے حائل ہیں پھر بھی کچھ کچھ یکسانیت ملتی ہے۔

اجنبی مفکر سے گفتگو رہی اچھی
پھر بھی کچھ مسائل کی جستجو رہی اچھی

باقر مہدی، ممبئی
۶/ دسمبر ۲۰۰۳ء

www.urduchannel.in

آپس کی باتیں

یہ تمام مضامین ۱۹۸۳ء اور ۱۹۹۳ء کے درمیان لکھے گئے۔ ان دنوں میں امریکہ کی نیگرو شاعری، لاطینی امریکہ کی نظموں کے تراجم کے علاوہ ادب کے جدید تنقیدی نظریات و رجحانات کے مطالعے میں مصروف تھا۔ اس دوران میرا تخلیقی عمل ٹھہر سا گیا تھا۔ چند غزلوں اور نظموں کو ہی لکھ سکا۔

زیرِ نظر کتاب میں شامل تمام مضامین کو لکھے ہوئے زمانہ گزر گیا۔ اسی دوران میرے بہت سے خیالات و نظریات میں تبدیلی بھی آئی، لیکن میں نے خیال رکھا ہے کہ یہ مضامین جس طرح لکھے گئے تھے اس میں کسی قسم کا ردّ و بدل نہیں کیا جائے۔ زمانہ بدل رہا ہے اور مصنف اور قاری کے مزاجوں میں بھی تبدیلی آئی ہے۔

میں نے ان مضامین میں کوشش کی ہے کہ میرا ذہن و متن معروضی رہے اور خیال رکھا گیا ہے کہ تنقید سے زیادہ موضوع کی تفہیم بہتر طور پر ہو اور قاری قرأت کے دوران موضوعات کے پرانے معنوں میں نئے تصورات کو دریافت کر سکے۔ ساتھ ہی ان مضامین میں متن کی مناجاتی رسائی مختلف ہے تاکہ تحریروں کا مزاج خالصتاً معروضی ہو جائے اور اردو میں تنقید اور تحقیق کی کوئی نئی جہت ابھرے جو اردو میں سوچنے، قرأت اور متن فہمی

کی رسائیوں کو سہل اور عام فہم بنا دے۔ کتاب کا بنیادی مقولہ معنویت سے نکل کر معنیات میں تبدیل ہو جاتا ہے تاکہ قاری اپنے طور پر مصنف کی بات کی تفہیم کر سکے۔ میرا اس بات پر یقین ہے کہ باشعور قاری ہمیشہ مصنف سے اپنا ذہنی اور قلبی رشتہ استوار رکھتا ہے۔ اختلافِ رائے مثبت ادبی و فکری رویہ ہے، آرا بنتی اور بگڑتی ہیں۔

میں نہ قاری اور نہ ہی مصنف کی موت کے معروضے کو تسلیم کرتا ہوں اور نہ ہی مصنف کو متن سے بے دخل کر کے کسی قسم کا انبساط محسوس کرتا ہوں۔ بشری بازگشت ہی ان مضامین کی اصل مرکزیت ہے۔ ایک ایسی بازگشت جو ابہام اور تناقص میں لتھڑی ہوئی ہے لیکن میں نے کوشش کی ہے کہ شعرا اور نقادانِ فن کے جوہر کو ابھارا جائے اور ان باتوں کی نشاندہی کی جائے جن کی آگہی کا احساس ہم کو تو ہے مگر آگہی کی گرفت میں نہیں لا پا رہے ہیں۔ اس کی وجہ شاید یہ ہو کہ ہم لسان و زبان میں مفاہیم کو تلاش کرتے رہے حالانکہ فکر و تصورات کے مفاہیم زبان کے باہر انتشار کے عمل سے گزرتے رہتے ہیں۔ جن کو ہم محسوس تو کرتے ہیں لیکن آگہی کو مکمل طور پر سمیٹنے سے قاصر رہتے ہیں۔ لہٰذا یہ کہا جا سکتا ہے کہ ''لفظ'' نہیں بولتا بلکہ خیالات اور تصورات بولتے ہیں۔ لفظ تو ''بیج'' کے آدمی کا کام کر کے متن سے رخصت ہو جاتا ہے یا تصورات کو دستاویزی شکل دے کر اپنی تھوڑی بہت حیثیت کا احساس دلواتا ہے تاکہ کم از کم متن تاریخ کا حصہ بن جائے۔ قاری اور مصنف کی عقل و دانش، فہم و فراست سے ہی متن کی شعریات اور معنیات کا پھیلاؤ ہوتا ہے۔ میری اس کتاب میں انتشارِ متن بھی نظر آئے گا۔ اگر بشری نامیات کے حوالے سے دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ فرد کی مرکزیت ہمیشہ مشکوک رہی ہے اور نہ ہی کائنات کی وحدت کے وجود کے متعلق ہم حتمی طور پر کچھ کہہ سکتے ہیں۔ لہٰذا اس مضامین کے مجموعے کو ''صحیفہ'' سمجھ کر نہیں پڑھا جائے کیونکہ مصنف لاعلم فرد ہے، ہر چیز کو وہ گرفت میں نہیں لے سکتا۔

اس کتاب کی معنوی ساخت، تفہیمی و تشریحی تزئین تب ہی ہو سکے گی جب میرا قاری سنجیدگی سے ان مسائل و مباحث پر سوچے گا اور کھلے دل و دماغ سے اس کتاب پر رائے زنی کرے گا ــــــ دروازے کھلے ہیں۔ آپ کی آرا میرے لیے مشعلِ ثابت

ہوگی۔ روشنی آپ سے ہی ملے گی۔ میں نے تو اپنی بساط کے مطابق جتنا ذہن میں آیا آپ کے سامنے پیش کر دیا ــــــ پھر کہہ دوں کہ مصنف اور قاری کبھی نہیں مرے۔ آفاقی وحدت نے رخنے ضرور ڈالے مگر مصنف اور قاری کا رشتہ کبھی نہیں ٹوٹا۔

یہ تمام مضامین برصغیر پاک و ہند کے رسائل کے علاوہ امریکہ اور کینیڈا کے رسائل میں شائع ہوتے رہے ہیں۔ تفصیل درج ہے۔

پاکستان.....ادبِ لطیف، تخلیق، تسطیر، اوراق.....(لاہور)
آئندہ، نخن.....(کراچی)

ہندستان.....جواز (مالیگاؤں) توازن (مالیگاؤں) نیا سفر (الہ آباد)
جہات (کشمیر) ذہن جدید (نئی دہلی)

امریکہ.....زاویہ.....(نیویارک)
کینیڈا.....اردو انٹرنیشنل.....(ٹورنٹو)

احمد سہیل

منطقی اشاریت : جدید شعری ابہام

اس سے قبل کہ ہم اس مسئلے سے دست و گریباں ہوں میں اس گفتگو کا آغاز ایک اصطلاحی مسئلے سے شروع کرتا ہوں۔ جدید اردو ادب کی تاریخ کی یہ ایک روایت بن چکی ہے کہ انگریزی لفظ سمبل (Symbol) کے لیے علامت کا لفظ استعمال کیا جائے میری دانست میں جب سمبل اور علامت کا شروع شروع میں استعمال ہوا تو ہمارے نقاد اور ادیب اس لفظ کی تاریخ سے ناآشنا اور اس کی منطق سے ناواقفیت کے سبب، ان اصطلاحوں کے پیچھے باریک فلسفیانہ اور منطقی امتیازات کو پیشِ نظر نہ رکھ سکے۔ اس کے پیچھے کم و بیش سو سالہ فکری اور فلسفیانہ تاریخ کام کرتی ہے۔ جس میں انسانی کردار معاشرتی رویے، ریاضیاتی خیالات، عمرانیاتی تحقیقات اور منطقی تحلیل کام کرتی تھی۔ میری دانست میں ضرورت اس بات کی ہے کہ ان الفاظ کے استعمال سے قبل منطقی اور فلسفیانہ طور پر ہم ان الفاظ کے استعمال سے واقف ہو جائیں۔ میں اس گفتگو میں انگریزی لفظ ''سمبل'' کے لیے ''اشارہ'' استعمال کروں گا اور لفظ ''نشان'' انگریزی لفظ Mark کے لیے۔

میں یہاں یہ بھی عرض کرنا چاہوں گا کہ ہمارے ادیب اور نقاد اشاریت، علامت، علامت نگاری اور زبان جیسے الفاظ کے بارے میں جو کہتے آئیں ہیں اس میں..... میں توافق کی کمی پاتا ہوں۔ مثال کے طور پر ایک ہی شخص زبان کے بارے میں بیک وقت

www.urduchannel.in

وجودیاتی حقیقی، متانجی اور آلاتیاتی خیالات اور نظریات کو ایک دوسرے سے جدا کیے بغیر زبان کے تصور پر تھوپ دیتا ہے۔ اس کی بہترین مثال تبسم کاشمیری کی کتاب "جدید اردو شاعری میں علامت نگاری" ہے۔ جس میں مصنف نے ایک ہی سانس میں کیسیرر (Cassirer) سوسین کے لینگر (Susane.K.Langer) ولبر مارشل اربن (Wil Bur Marshall Urban) یونگ اور اس کے ساتھ ساتھ بعض متانجی علامات کو ایک دوسرے سے ممیز کیے بغیر زبان اور لسان کے بارے میں ایک نظریے کے طور پر پیش کرتے ہیں۔

دوسری بات جو ان تحریروں میں نظر آتی ہے وہ یہ ہے کہ زبان ایک مصنوعہ ہے۔ ان کے مطابق زبان ایک فطری عمل نہیں بلکہ جس طرح کاروبار حیات میں ہم مختلف چیزوں کے حصول کے لیے مصنوعات بناتے رہتے ہیں، ایجادات کرتے ہیں۔ اسی طرح زبان بھی ایک وقوعہ ہے جو ایک خاص مقصد کے حصول کے لیے وضع کی جاتی ہے، زبان میں استعمال ہونے والے اشارات اور الفاظ ایسے آلات ہیں جو در ماندگی کے پیش و کم میں ہمارے کام آتے ہیں میری مراد اس سے نہیں کہ یہ تصورات صحیح ہیں یا غلط، ان پر بحث بعد میں آئے گی اس کا قطعی امکان ہے اور اس میں مضائقہ بھی نہیں کہ ایک شخص ڈیوی کے فکری مسلمات کو پیش نظر رکھ کر متوافق طور پر زبان اور اشاریت کا آلاتیاتی تصور پیش کرے یا سارتر کے وجودیاتی مسلمات کو سامنے رکھ کر ایک متوافق نظریہ لسان سامنے لائے یا برٹینڈ رسل یا وائٹ ہیڈ کے خیالات پر یا اصول ریاضیہ کے متعارفات کی بنیاد پر زبان کا ایک نیا تصور پیش کرے لیکن جس چیز پر مجھے اعتراض ہے وہ یہ ہے کہ ہمارے نقاد فلسفیانہ امتیازات کو پیش نظر رکھے بغیر اصول ریاضیہ کے مسلمات سے آغاز کریں اور اس سے غیر منطقی اور وجودیاتی نتائج حاصل کریں یا رسل کی منطق اور فرائڈ کی نفسیات کو ایک دوسرے میں مدغم کر دیں۔ یہ چیز بھی دیکھنے میں آتی ہے کہ میراجی یا راشد کی اشاریت کے بارے میں گفتگو کا ابتدائی سیاق وجودیاتی ہو اور اس کی انتہا فرائڈ کی توجیہات پر ہو۔

زبان کے بارے میں تین نظریات :- پچھلی صدی کے وسط میں آئر لینڈ کے ایک ریاضی دان جارج بولؔ نے سب سے پہلے یہ بتانے کی کوشش کی تھی کہ ریاضی ایک عالمگیر

زبان کی حیثیت رکھتی ہے (یوں اس سے دو سو سال قبل جرمن فلسفی اور ریاضی دان لائب نیز بھی یہی بات کر چکا تھا) اس صدی کی ابتدا میں رسل اور وائٹ ہیڈ نے فکر اور زبان کے باہمی تعلق پر غور کرتے ہوئے بتایا کہ ہماری اکثر فکری الجھنوں کا سبب ناقص زبان ہے۔ اگر نقص سے پاک زبان "وضع" کی جائے تو فکر کا ابہام بھی دور کیا جا سکتا ہے۔ منطقی غلطیوں سے بچا جا سکتا ہے۔ اور فلسفیانہ اور معنوی قطعیت حاصل کی جا سکتی ہے۔ اس سیاق میں رسل نے بتایا کہ زبان ایک روایت ہے جس طرح ہم بہت سی روایتوں کی بنا ڈالتے ہیں اس طرح زبان کی بھی روایت پڑتی ہے۔ زبان کے اجزاء کو اس نے "نشان" علامت اور اشارہ کہا اس کے مطابق ہر وہ چیز جو اپنے سوا کسی اور کی طرف توجہ دلائے، علامت (Sign) ہے مثال کے طور پر غروب آفتاب کے وقت سیاہ بادلوں کا پایا جانا اس بات کی علامت ہے کہ کل بارش ہوگی۔ اب رسل کے مطابق علامتیں دو قسم کی ہو سکتی ہیں۔ ایک فطری اور دوسری غیر فطری (یا مصنوعی)..... فطری علامت کی مثال ہم نے اوپر تو دے ہی دی ہے اور یہ بھی ہو سکتی ہے مثلاً بادل کا گرم ہونا اور بخار کی توقع کرنا۔ موسم کی علامت یا بخار کی علامتیں دو فطرح واقعات کے درمیان ایک رشتے کا بیان کرنا ہے جس کا قطعی تعلق ہمارے تجربے اور مشاہدے پر ہے یہاں یہ رشتے وضع نہیں کیے جا رہے بلکہ مشاہدہ کیے جا رہے ہیں اس کے برخلاف مصنوعی علامت وہ ہے کہ حقائق کے مابین رشتے وضع کیے جا سکتے ہیں مثال کے طور پر قومی پرچم کو سرنگوں کرنا قومی المیے کی طرف توجہ دلواتا ہے۔ یہاں ہم قومی پرچم اور قومی المیہ کے مابین رشتہ قائم کر رہے ہیں۔ قومی پرچم کی جانب ایک نئے میلان کی روایت ڈال رہے ہیں۔ رسل نے اس مصنوعی علامت کے لیے لفظ سمبل (Symbol) یا ہمارے معنوں میں اشارہ استعمال کیا ہے اور زبان کو مصنوعی اشاروں کا نظام قرار دیا۔ زبان ایک مصنوعہ ظہری اور انسانی صناعی کا نتیجہ قرار پائی۔ ہمارے اکثر نقاد رسل کے خیالات سے ناواقفیت کے باوجود زبان اور اشاریت کے بارے میں اسی قبیل کے خیالات رکھتے ہیں۔ لیکن وہ ان خیالات سے متوافق طور پر کوئی بات کہنے کے بجائے ڈیوی کے آلاتیاتی تصورات سے رسل کے خیالات کو گڈمڈ کر دیتے

ہیں۔ رسل کا مقصد فکر کو ابہام سے پاک کرنا تھا اس کے ذہن میں ایک غیر مبہم زبان کے خطوط واضح کرنے تھے۔ اس نے بتانے کی کوشش کی کہ مصنوعی اشارے کن شرائط میں اور کن اصولوں کے تحت استعمال ہونے چاہیں۔ اس کے برخلاف ڈیوی زبان کو کاروبار حیات میں اعلیٰ وظیفے کے طور پر استعمال کرنا چاہتا ہے۔ اس کے لیے زبان میں استعمال ہونے والے الفاظ معاشرتی قدر رکھتے ہیں۔ انسان ایک مصنوعہ ہے جو دیے ہوئے ماحول سے نبرد آزما ہونے کے لیے اور اس سے مطابقت پیدا کرنے کے لیے ماحول کو اشاری طور پر استعمال کرتا ہے۔ اس کے لیے شام کا ابر آلود آسمان صرف اس امر کی طرف اشارہ ہی نہیں کرتا کہ کل بارش ہوگی بلکہ اس چیز کی طرف توجہ دلاتا ہے کہ جب میں دفتر جاؤں چھتری لے کر جاؤں یعنی ڈیوی کے لیے لسانی اشارے مستقبل کی جانب توجہ دلاتے ہیں اور ان کی روشنی میں ہمارے کردار اور عمل متعین کرتے ہیں اور ان میں تبدیلی لاتے ہیں۔

ان دونوں طرف رسل اور ڈیوی کے یہاں عقل و شعور کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ رسل کے یہاں منطقی قطعیت کے خاطر غیر مبہم اشاریت کی اہمیت معلوم ہوتی ہے جبکہ ڈیوی کے یہاں زبان کا دخل کل زندگی پر ہوتا ہے ہمارے نقاد اس فرق کو پیش نظر نہیں رکھتے لیکن رسل اور وائٹ ہیڈ سے ہٹ کر نفسیاتی اشاریت کا بھی ذکر کیا جا سکتا ہے اور معلوم یہ ہوتا ہے کہ ہمارے نقاد فرائڈ کے خیالات سے اتنے متاثر ہیں کہ اشاری عمل ان کے مطابق غیر معقولیت اور انسان کی غیر شعوری میلانات کا نتیجہ قرار پاتی ہے۔ یہ تو ہمیں خبر ہے کہ فرائڈ کی نفسیاتی فکر میں شعور کے مختلف پہلو ہیں اور ان پہلوؤں کے درمیان اخلاقی حدود پائی جاتی ہیں۔ جس کے سبب سے شعور کی ایک حالت دوسری سے منقطع رہتی ہے روایتاً جیسے شعور اور لاشعور کہا جاتا ہے۔ لاشعور ہماری ناآسودہ خواہشات اور معاشرے میں ناقابل اظہار حسرتوں اور امنگوں کی آماجگاہ ہے جو مختلف روپ دھار کر اور معاشرتی طور پر قبول صورت میں ظاہر ہوتی ہے یہی وہ مقام ہے جہاں فرائڈ کا تصور فن سامنے آتا ہے۔ لیکن ہمارے نقادوں نے اس کو فرائڈ کے نظریہ خواب سے وابستہ کر کے کل اشاریت کو

تعبیر خواب کے اصولوں سے وابستہ کر دیا۔ اسی سبب ۱۹۳۵ء کے بعد کی ادبی تنقید میں فرائڈ کی تحلیل نفسی کے تصورات کو تنقیدی مسلمات سمجھ لیا گیا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ انہی اصولوں کی روشنی میں میراجی اور ن۔م راشد کو سمجھنے کی کوشش کی گئی اور سمجھایا گیا کہ تنقید کا کام لاشعوری محرکات کا پتہ لگانا ہے۔ یہاں لوگ یہ بھول جاتے ہیں کہ فرائڈ درجنوں نفسیات دانوں میں سے ایک ہے اور اس کا نظریہ درجنوں نفسیات میں سے ایک ہے۔ نفسیاتی نظریہ اک سائنسی نظریہ ہے اور جس طرح سائنس کو ایک دوسرے نظریات شکست و ریخت کے عمل سے گذارتے ہیں فرائڈ کا نظریہ بھی اس سے گذر چکا ہے دور جدید کی نفسیات میں فرائڈ کی اساسی فکر کی اہمیت بہت کم رہ گئی ہے اور تحقیقی بنیادوں پر اس کے مسلمات غلط ثابت کیے جا چکے ہیں اور دوسری طرف وجودیاتی فکر خصوصاً سارتر کی تحریروں نے فرائڈ کے نظریات کو جو زد لگائی ہے اس کے پیش نظر تحلیل نفسی کے خیالات کو تنقیدی مسلمات بنانا تاریخی فکر سے عدم واقفیت کی واضح دلیل ہے۔ وجودیاتی فکر نے ہمیں لاشعور پر تنقید ہی نہیں دی بلکہ شعور اور انسان کے بارے میں نئے تصورات دیے۔ ادب کو جبریت سے آزاد کیا اور ادبی تنقید میں تحلیل نفسی کے اصولوں کو استعمال کرنا، غیر ضروری بتایا۔ لیکن میں یہاں پھر کہوں گا کہ اشاریت اور زبان کی بحث میں ہمارے نقاد شعور اور لاشعور یعنی تحلیل نفسی کے تصورات اور وجودیاتی خیالات مثلاً تنہائی، غیریت، مغائرت، نفرت اور تشدد میں خلط ملط کر جاتے ہیں۔

اب ہم فرانسیسی فکر کی برگسانی روایت کی طرف آتے ہیں جس کے مطابق شاعری ایک ہمہ نادر وجدانی حقیقت کی تعبیر اور ترجمانی کا نام ہے اور ایک لمحہ زمانی میں ہونے والی حقیقت کے وجدان کو مکانی نشست دینا اور الفاظ میں بیان کرنا ہے اور کیونکہ ہمیں حقیقت کی ایک جھلک ملی ہے جو آفاقی اور ہمہ گیر ہے اس کے مکمل اظہار کے لیے الفاظ کا سہارا لینا پڑتا ہے نئے اسلوب کی تلاش اور اظہار کے نئے پیرایوں کی جستجو محض الفاظ سازی کی خواہش کا نتیجہ نہیں ہوتی بلکہ اس بے ہمہ وجدان اور کلی تجربے کو قطعیت دینے کی کوشش ہوتی ہے وہاں آتش کا یہ شعر ذہن میں آتا ہے ۔

www.urduchannel.in

بندش الفاظ جڑنے کے نگیں سے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

آتش کے لیے شاعری مرصع سازی ہے، خوبصورت الفاظ کا جمع کر دینا ہے لیکن برگسان کے یہاں الفاظ کی اہمیت حقیقت سے معاملہ بندی اور اس کو قطعیت دینے سے عبارت ہے یہ ایک ایسا عمل ہے جو مستقل جاری رہتا ہے حقیقت اپنے اظہار کے لیے الفاظ ڈھونڈتی ہے اور شاعر اپنے بے ہمہ تجربے میں دوسروں کو شریک کرنے کے لیے وہ معروضی پیرائے اختیار کرتا ہے گویا جو میرے دل میں ہے دوسروں تک پہنچ جائے جو میں نے دیکھا ہے دوسرے بھی اس تناظر میں شریک ہو جائیں اور آپ بیتی جگ بیتی بن جائے گویا زبان ایک معروضی و معاشرتی سیاق فرض کرتی ہے۔

اب ہم گفتگو کے اس مرحلے میں آگئے ہیں جہاں اشاریت کے بارے میں تفصیل سے گفتگو ہو سکے۔ ہم کو زبان کو اشاری نظام کہنا چاہیے، ہم رسل اور وائٹ ہیڈ کے نظریہ کو زبان کو قبول کریں یا زبان کے آلاتیاتی نظریے کو پیش رکھیں یا برگسانی فلسفے سے استفادہ کریں یہ بات بہرحال کم و بیش ہر جگہ مسلمہ ہے کہ زبان کے اجزا جنہیں ہم "اشارہ" کہتے ہیں وہ ایک نظام سے مربوط ہوتے ہیں اور ان کی ایک مکانی حیثیت اور نشست ہوتی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ زبان کی ایک معروضی حیثیت ہے اور اسی اعتبار سے زبان کے اجزا یعنی اشارے ان کی ایک معروضی اور معاشرتی حیثیت ہو جاتی ہے یعنی اشاریت چاہے صناعی کا نتیجہ ہو (رسل، وائٹ ہیڈ) یا حقیقت کی جلوہ نمائی ہو (برگسان) یا اشاروں کی حیثیت سے ماحول سے مطابقت میں آلات کی ہو (آلاتیاتی نظریہ) زبان اور اشارات بہرحال ایک معاشرتی سیاق فرض کرتے ہیں۔ زبان داخلی اور نجی مسئلہ نہیں یہی صورت زبان کے اجزا اور اشاروں کی ہے، الفاظ کی ہے، اصطلاحات کی ہے۔ جب ہم موضوعی اشاریت کا ذکر کرتے ہیں اور یہ بتانا چاہتے ہیں کہ مخصوص تجربے سے وابستہ ہے تو حقیقتاً ہم ایک ایسی خوش فہمی میں مبتلا ہوتے ہیں جس کی انتہا اپنے ماحول سے علیحدگی اور مغائرت میں ہوتی ہے۔ زبان ہمیشہ ایک

مشترکہ سیاق فرض کرتی ہے۔ اور یہی صورت حال زبان میں استعمال ہوتی ہے۔ معاشرتی سطح پر وہ میرے اور آپ کے درمیان ہوتی ہے اس کا بنیادی مقولہ من و تو کی دنیا ہے۔ غرض یہ کہ خالصتاً موضوعی اشاریت کا کوئی وجود نہیں اور اس قسم کا تصور معاشرتی فراریت کی ایک صورت ہے۔ یہ ایک نفسیاتی مرض بھی قرار دیا جا سکتا ہے اور اسے وحشیانہ جذبہ بھی کہا جا سکتا ہے۔ جہاں فرد معروضی اور عمومی اشیا پر اپنا تسلط جما کر اور اپنی ملکیت جتا کر دوسروں کو اس شے کے استعمال سے دور کر دیتا ہے گویا معروضی اشاریت ایک انفرادی بیماری نہیں بلکہ معاشرتی روگ بھی ہے جس سے آمریت اور جبر و استبداد کے دروازے کھل جاتے ہیں ہماری معاشرتی ثقافت کی نہج جن جاگیردارانہ بنیادوں پر پڑی ہے اس سے یہی توقع کی جا سکتی ہے کہ زبان باہمی اشتراک عمل کی علامت ہے اس کو توڑ کر انفرادی جبریت کا آلہ بنا دیا جائے۔ ہمارے نقادوں نے اس چیز کی طرف کبھی توجہ نہ کی۔ وہ اپنے آپ کو قدیم جاگیردارانہ نظام سے جدا نہیں کر سکے اور جس قدر غیر معقول یہ جاگیردارانہ تصور زبان تھا اس کو تقویت دینے کے لیے اس سے زیادہ غیر معقول تحلیل نفسی کے تصورات سے مدد لی گئی۔ نتیجتاً ۱۹۳۵ء کے بعد کی بیشتر تنقیدیں تحلیل نفسی کی مرہون منت اور جدید ادب کی اشاریت کی تفسیر و توجیہ ہے، غیر معقول ہو گئی۔ ادب کی اہمیت غیر معقولیت میں نہیں اس کی بنیاد لاشعور کی تاریک وادیاں نہیں..... ادب انسانوں میں جنم پاتا ہے اور اسے انسان ہی پڑھتا ہے ادب انسان ہی تخلیق کرتا ہے اور وہی اس سے حظ اٹھاتا ہے۔ نقاد کا کام ماہر تحلیل نفسی کا نہیں بلکہ قاری کو نئے تجربات سے روشناس کرانا اور معاشرے کو نئے معاشرتی رشتوں سے روشناس کرانا ہے۔ زبان بنیادی طور پر ثقافتی اسطور ہے۔

اگر ہم ن۔م راشد کے اشعار کو پیش نظر رکھیں۔ ان کی نظموں کے اچھوتے تجربے سامنے رکھیں یا میراجی کے گیت یا نظمیں پڑھیں تو ہم کو یہ دیکھنا چاہیے کہ ان کی تخلیقات میں استعمال ہونے والے الفاظ کس معاشرتی اور ثقافتی سیاق سے وابستہ ہیں۔ وہ ایک معقول انسان کے کن حساس تجربوں سے ہمیں آگاہ کر رہے ہیں۔ اس سلسلے میں فیض احمد فیض کا وہ جملہ ایک بہت اہم اصول کی طرف اشارہ کرتا ہے جو انہوں نے میراجی کی اصطلاح

"کالے کوے" کی طرف توجہ دلاتے ہوئے لکھا ہے۔ فیض لکھتے ہیں۔

"شاعر کی محبوبہ محوِ خواب ہے اس کی آنکھ کا کاجل رخسار تک بہہ آیا ہے اس کے ڈھلکے ہوئے کاجل کی صورت کچھ کوے سے ملتی جلتی ہے اور شاعر نے کوے سے یہ کاجل مراد لیا ہے۔ ظاہر ہے اتنی دور کی کوڑی لانا ہر شخص کے بس کا روگ نہیں۔"

یہاں فیض جس "دور کی کوڑی" لانے کا ذکر کر رہے ہیں وہ ایک اہم تنقیدی مسلمہ ہے۔ یہاں فیض جس چیز کی طرف اشارہ کر رہے ہیں اس چیز کا ذکر ہم نے اوپر کیا ہے کہ نقاد کا کام تحلیل نفسی نہیں وہ شاعر اور ادیب کے شعور میں تو جھانک سکتا ہے لیکن لاشعور میں جھانکنے کی بشرطیکہ کوئی ایسی چیز ہو، اس کی تربیت نہیں۔ دوسری بات جس کی طرف میں اشارہ کرنا چاہوں گا جسے ایک تنقیدی مسلمے کے طور پر قبول کیا جا سکتا ہے وہ یہ ہے کہ ادیب و شاعر یا فنکار چاہے اس کا کوئی بھی فن ہو اپنے عہد کے اکثر لوگوں سے زیادہ حساس ہوتا ہے۔ وہ اس طرح چیزوں کو محسوس کرتا ہے جو ضروری نہیں کہ معاشرے کے سارے افراد اس وضاحت اور شدت سے محسوس کریں اور اسی سبب سے وہ معاشرے میں مروج زبان اور اشاریت کو ایک نئی وسعت اور رفعت دے دیتا ہے وہ نئے اشارے وضع نہیں کرتا بلکہ مروج اشاریت میں توسیع لے آتا ہے۔ زبان کے بننے اور ٹوٹنے کا عمل اتنا مصنوعی نہیں جتنا رسل اور وائٹ ہیڈ نے سمجھا تھا۔ زبان ایک انسانی وظیفہ ہے جس طرح بچپن میں لڑکھڑاتے قدم لینا سیکھتے ہیں اور پھر تے، چھلانگیں لگاتے، دوڑتے اور تیرتے نظر آتے ہیں اور یہ ساری حرکات اور اعمال ہماری ابتدائی محنت اور مشقت کے نت نئے اتصال (Combinations) ہیں اس طرح اشاریت معاشرے میں مروج الفاظ اور اشاروں کے نئے اتصال (Combination) ہیں اور یہ دو سطح پر جاری رہتے ہیں مکانی اور غیر مکانی سطح پر، مختلف الفاظ ٹوٹ کر اور مل کر نئی اکائیوں کو جنم دیتے ہیں یا نئے الفاظ کا روپ دھارتے ہیں یا مختلف سیاق میں آ کر نئے معنی، نئے مفاہیم اور نیا تاثر دیتے ہیں گویا روایتی الفاظ کا نئے سیاق میں استعمال ان کو نئے معنی سے ہم کنار کر دیتا ہے اسی سے

اشاریت میں تنوع اور توسیع آتی ہے مثال کے طور پر فیض کے اس مصرعے کو لیجیے

کرو کج جبیں پر سرِ کفن میرے قاتلوں کو گماں نہ ہو

یہاں کفن کا کج کرنا، کج کلاہی سے مستعار ہے اور ایک ہی لفظ روایتی سیاق سے ہٹ کر نئے سیاق میں آ کر روایتی اشاریت کو نیا مفہوم دے رہا ہے۔

ن۔م راشد کی بیشتر نظمیں ہمارے خیال کی تائید کرتی ہیں۔ ان میں نہ صرف یہ کہ روایتی اشاریت نئے تجربات سے وابستہ نظر آتی ہے بلکہ ایک پوری کی پوری روایت ایک نئے سیاق میں جلوہ گر ہو کر نیا مفہوم پیدا کرتی ہے۔ اس کو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ نئے تجربے کی غرابت سے معاملہ بندی کے لیے راشد تاریخ اور روایت کا سہارا لیتے ہیں اور حال کو ماضی کے روپ میں دکھا کر ابلاغ کا حق ادا کرنا چاہتے ہیں۔ ان کے یہاں مسئلہ نئی اشاریت یا علامت کا نہیں ابلاغ کا ہے جس طرح رومی اور سعدی کے یہاں مسئلہ ابلاغ اور اخلاق کا تھا۔ رومی ایک واقعہ بیان کرتے ہیں اور اس سے ایک اخلاقی نتیجہ نکالنے کی کوشش کرتے ہیں۔ سعدی تمثیلوں (یا اخلاقی حکایت Parabales) کے ذریعے اخلاقی نتائج حاصل کرنے کی کوشش کرنا چاہتے ہیں۔ منطقی زبان میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ سعدی کے یہاں تمثیلی استدلال کی صورت نظر آتی ہے۔ ان کا مشہور مصرعہ ہے

جمال ہم نشین در من اثر کرد

مفہوم یہ ہے کہ گلاب کے پودے کی مٹی بھی گلاب کے قریب رہ کر عمدہ خوشبو دیتی ہے اسی طرح سے اچھوں کی صحبت لوگوں کو اچھا بنا دیتی ہے۔ سعدی نے یہاں ایک عام تجربی واقعے سے تمثیلاً ایک اخلاقی نتیجہ حاصل کیا اسی طرح راشد کے یہاں ہماری ثقافتی تاریخ کی مختلف روایتیں نئے ثقافتی افقوں کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ مثال کے طور پر ان کی نظم "خود کشی" ملاحظہ کریں

کر چکا ہوں آج عزم آخری
شام سے پہلے ہی کر دیتا تھا میں
چاٹ کر دیوار کو نوکِ زباں سے ناتواں

www.urduchannel.in

صبح ہونے تک وہ ہو جاتی تھی دوبارہ بلند
رات کو جب گھر کا رخ کرتا تھا میں
تیرگی کو دیکھتا تھا سرنگوں
منہ بسورے، رہ گزاروں سے لپٹتے ہو گوار!
گھر پہنچتا تھا میں انسانوں سے اکتایا ہوا
میرا عزم آخری یہ ہے کہ میں
کود جاؤں ساتویں منزل سے آج!
آج میں نے پالیا ہے زندگی کو بے نقاب
آتا جاتا تھا بڑی مدت سے میں
ایک عشوہ ساز و ہرزہ کار محبوبہ کے پاس
اس کے تختِ خواب کے نیچے مگر
آج میں نے دیکھ پایا ہے لہو
تازہ و رخشاں لہو
بوئے مے میں بوئے خوں الجھی ہوئی!
وہ ابھی تک خواب گہ میں لوٹ کر آئی نہیں
اور میں بھی کر چکا ہوں اپنا عزم آخری!
جی میں آئی ہے لگا دوں ایک بیباکانہ جست
اس دریچے میں سے جو
جھانکتا ہے ساتویں منزل سے کوئے بام کو!
شام سے پہلے ہی کر دیتا تھا میں
چاٹ کر دیوار کو فوکِ زباں سے تا تواں
صبح ہونے تک یہ ہو جاتی تھی دوبارہ بلند
آج تو آخر ہم آغوشِ زمیں ہو جائے گی!

اس نظم میں ہماری ثقافتی تاریخ کی ایک مشہور روایت یاجوج ماجوج کا سد سکندری کو ڈھا دینے کی کوشش کو پیش نظر رکھ کر، عصری تقاضوں سے مطابقت رکھتے ہوئے نئے سیاسی اور معاشرتی نتائج حاصل کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس میں حقیقتاً دخل نئی اشاریت کا نہیں بلکہ قدیم روایت اور جدید عصری تقاضوں کی بات ہے۔ مثال کے طور پر جس دیوار کو چاٹ کر ناتواں کر دینے کا عزم گو کوئی نیا اشارہ نہیں ہماری شعری تاریخ میں دیوار، پتھر اور سنگ در ایسی چیزیں سمجھی جاتی ہیں جن سے ٹکرا کر آگے بڑھا جا سکتا ہے لیکن یہ آگے بڑھنے کا عمل زندگی میں نہیں موت کی آغوش میں ہوتا ہے اس تصور کو راشد نے جدید صنعتی اور شہری زندگی سے وابستہ کر کے صنعتی اور شہری زندگی کی انسان کش حیثیت کو واضح کیا ہے۔ اس پوری نظم میں کوئی ایک لفظ نیا نظر نہیں آتا جو پہلے استعمال نہ ہو چکا ہو۔ اسی طرح راشد کی نظم زنجیر کے بارے میں بہت سے "سیاسی نوعیت" کے اشارے ملتے ہیں۔ حالانکہ انہوں نے جو الفاظ بیان کیے ہیں وہ بھی ہماری روایتی شاعری میں مستعمل تھے۔ خود "زنجیر" کا تصور نیا نہیں۔ "ایران میں اجنبی" کو لیجیے۔

کہا ساحرہ نے
"کہ اے شاہزادے
رہِ جستجو میں
اگر اس افق ووق بیاباں میں
دیکھا پلٹ کر
تو پتھر کا بت بن جائے گا تو"
جہاں سب نگاہیں ہوں ماضی کی جانب
وہاں راہ روہیں فقط عازمِ نارسائی!" (نارسائی)

اس میں پتھر کا بت بن جانا قدیم دیومالائی کہانی کا تصور ہے اور اس سے سعدی کے انداز میں یہ نتیجہ نکالا جا رہا ہے کہ قدامت میں ڈوب جانا مردہ بن جانا ہے۔
جو بات راشد کے بارے میں درست ہے وہی میراجی کے بارے میں بھی کہی

جا سکتی ہے۔ خود میراجی بھی اس بات پر یقین رکھتے ہیں کہ تاریخ اور عصری تقاضوں میں مطابقت ہونی چاہیے۔ وہ کہتے ہیں کہ "ہمارے ماضی کا سرمایہ بھی ہمارے ساتھ رہے گا، ہم سے الگ نہیں ہو سکتا۔ جیسے سائنس خواہ انسان کو مشین بنا دے، جب تک وہ انسان ہے اس میں سے بعض بنیادی باتیں خارج نہیں ہو سکتیں۔" ہماری شعری روایت بلند حوصلگی، ہمت، عقیدت، رحم و رعنائی، محبت، خود سپردگی گریز سے عبارت ہے۔ ان جذبوں کے اظہار کے لیے واضح الفاظ اور مستند اشاریت موجود ہے اور ان سے گریز ممکن نہیں۔ یہاں مجھے ابن انشا کا ایک شعر یاد آ رہا ہے جو اس کل کیفیت کو اور اس نقطۂ نظر کو بہت وضاحت سے بیان کر دیتا ہے۔

اس حسن کے نام پر یاد آئے سب منظر فیض کی نظموں کے
وہی رنگِ حنا، وہی بندِ قبا، وہی پھول کھلے میرا جن کے

میراجی کی طویل نظم "ابھنا کے غار" کے اس حصے کو دیکھیں:

تین منظر تھے فقط.....ایک.....دو.....تین
نوعِ انسانی کے پہیے کو بدلنے والے
نوعِ انسانی تو ہے جاہل کا دماغ
جس نے گیان کی اک بات کہی
دار پر اس کو چڑھا کر مارا
ایک کہتا تھا زمیں گول ہے اور گھومتی ہے
نوعِ انساں نے اسے صفحۂ ہستی سے مٹا کر چھوڑا

میراجی کی دوسری نظم "عدم کا خلا" کو لیجیے

ہوا کے جھونکے جو آئیں تو ان سے کہنا
یہاں کوئی شے نہیں ہے جسے وہ لے جائیں ساتھ اپنے
یہاں کوئی شے نہیں ہے جسے کوئی دیکھ کر یہ سوچے
کہ ہمارے پاس بھی ہوتی

کیا اس قسم کا خیال کم و بیش ان ہی الفاظ میں ہمارے کلاسیکی شعرا کے یہاں نظر نہیں آتا؟ کہ جہاں ہستی کی کم مائیگی اور انفرادی ملک و مال سے بے نیازی کا ذکر کرتے ہوئے کہا گیا تھا۔ "ہمارے خلاف ہو کے کرے گا زمانہ کیا۔" یہاں میراجی خود اپنے اس اصول کی تفسیر بنے نظر آتے ہیں کہ ہمارے شعری رویے بحیثیت انسان کے بدلتے نہیں اور اشارات محض تاریخ کو عصری تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کا کام ہے۔

مجید امجد اپنی زندگی کی چھوٹی چھوٹی سی محرومیوں کو لیے ہوئے اپنے داخلی احساس کو خارجی انداز میں پیش کرتے ہیں۔ انھیں اپنی معصوم معاشرتی فعلیات سے پیار ہے۔ تمدن ان کے قریب ہے مگر وہ اس تمدن و تہذیب سے دور بھاگتے ہیں کیونکہ تہذیب ان کے نزدیک اب ایک کھوکھلی چیز ہے جو رسموں کی زد میں آ کر اپنا مفہوم کھو بیٹھی ہے اس تہذیب میں جو زبان اور جذبے ہیں وہ بھی بے اثر ہیں اور فطری بات ہے جہاں اس قسم کے کھوکھلے جذبے رویے اور زبان پیدا ہو جاتی ہے وہاں اشاریت کا مفہوم بھی دھندلا جاتا ہے۔ مگر مجید امجد نے جس اشاریت کے حوالے سے اپنے شعری رویے کو تشکیل دیا وہ اردو میں بہت کم شعرا کے یہاں دکھائی دیتا ہے۔ ان کے یہاں آشوبِ زیست سودا کے "شہر آشوب" سے مختلف نہیں۔ وہاں بھی نوحہ معاشرے کا تھا کہ وہ اب نہیں جو وہ تھا اور مجید امجد کے یہاں بھی رونا اسی کا ہے مگر وہ سمٹ کر ایک فرد کی ذات میں مقید ہو گیا۔ مجید امجد کہتے ہیں

چلتے چلتے اکثر میں نے سوچا ہے میں کن لوگوں کی دنیا میں ہوں
سبھی بھی کروٹ نہیں بدلتے
لوگ جو اپنے سوا، ہر اک شے کی جانب بے رخ ہیں
یہ سب کیسے لوگ ہیں جن کی آنکھوں میں پتھرائے ہوئے پچھتاوے

اپنے آپ سے سوال پوچھنا اور ماحول کی جانب مغائرت کا جذبہ رکھتے ہوئے حیرانی اور اس کے نتیجے میں تنہائی کا احساس ایسا نیا تجربہ نہیں جس سے واسطہ ہمارے کلاسیکی شعرا کو نہ ہو گیا ہو۔ مثال کے طور پر غالب اپنے عہد کے سیاق میں مجبوراً مجید امجد ہی کی

www.urduchannel.in

طرح حیران پریشان سوال کرتے نظر آتے ہیں ۔

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں　　غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے

میں جس چیز کی طرف توجہ دلانا چاہ رہا ہوں، وہی ہے جن کی طرف اوپر میرا جی اشارہ کر آئے ہیں کہ ہماری شعری روایت بعض اساسی جذبات عواطف اور تصورات کے گرد گھومتی ہے ہم اس سے امپریشن لیتے ہیں۔ اپنی تاریخ کو تمثیل بناتے ہیں اور سعدی کی طرح اخلاقی نتائج یا راشد کی طرح معاشرتی نتائج اور فیض کی طرح سیاسی نتائج اخذ کرتے ہیں گویا مسئلہ نئی اشاریت کا نہیں بلکہ تاریخ کو عصری تناظر میں دیکھنا ہے۔

زاہد ڈار کے یہاں معاشرتی شعور اتنا ہی واضح ہے جتنا انیس ناگی کے یہاں نظر آتا ہے اور یہی معاشرتی شعور دوسرے نوجوان شعرا کے یہاں بھی ملتا ہے الفاظ کے اختلاف کے باوجود ان دونوں کے یہاں کلاسیکی ادب اور ہماری شعری روایت کے بنیادی تصورات اور جذبات کام کرتے نظر آتے ہیں۔ زاہد ڈار کی نظم کے اس حصے کو دیکھیں۔

اب کے اس طور سے بکھرے ہیں حواس
کوئی ترتیب نہیں
ایسے لگتا ہے کہ صحرا ہے کوئی
دور تک پھیلی ہوئی ریت کو جب دیکھتا ہوں
میری آنکھوں میں وہی پیاس چھلک آتی ہے
روح کی پیاس چھلک آتی ہے
زندگی دھوئیں کی صورت
پھیلتی اور بکھر جاتی ہے

انیس ناگی کی ان سطروں کو زاہد ڈار کی مذکورہ سطور سے موازنہ کریں۔

زندگی ہاتھ آتی نہیں
میں خواہش کی پوشاک میں کل ننگا پھروں
اس زمین پر جہاں کوئی سایہ نہیں، جو مجھے ڈھانپ لے.....

.....بدن پر فقط دھول کی اوڑھنی ہے

ان کی دوسری نظم کے اس حصے کو دیکھیں ۔

اس مصیبت میں دن اور راتوں کی سرحد پر دستک نہیں
جو بتائے کہ ڈھلنے والا نہیں ہے
بدن جس مصیبت میں ہے
وہ بدن کا مقدر نہیں ہے
یہ ٹھہری ہوا، یہ مسافت کا دن، دھوپ گرمی
یہ سب کس کے لیے ہے

دونوں جگہ یعنی زاہد ڈار اور انیس ناگی کے یہاں جس معاشرتی شعور کا پتہ ملتا ہے اس سے قاری کو واقف کرانے کے لیے یہ نئے الفاظ نہیں ڈھونڈتے بلکہ زبان کے استعمال کے اسی اصول کا استعمال کرتے ہیں جس کی جانب ہم نے اوپر اشارہ کیا ہے کہ الفاظ کو نئی مکانی نشست دی جاتی ہے ایک سیاق سے نکال کر دوسرے سیاق میں رکھا جاتا ہے۔ مروج معنوں کو توسیع دی جاتی ہے۔ بعض نقادوں نے ان کے استعمال میں آنے والے الفاظ کو نئی علامت اور نئی اشاریت کہا ہے۔ زاہد ڈار کی ایک نظم کا حصہ یوں ہے۔

اور اس زندگی کی لڑائی میں ہم
دو سپاہی ہیں جو جیتے بھی نہیں
ہارتے بھی نہیں

یہاں لفظ ''سپاہی'' کو ایک علامت کہا گیا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو زندگی کی لڑائی بھی ایک علامت ہے اور ہارنا جیتنا بھی ایک اشارہ ہے کہ زندگی کی لڑائی جن معنوں میں کی جا رہی ہے وہ دو پہلوانوں اور دو فوجیوں کی لڑائی نہیں۔ اسی طرح سے ہار جیت فی الحقیقت دو فوجیوں کی قسمت کا فیصلہ نہیں یہ سارے الفاظ عام مروجہ معنوں میں استعمال ہو رہے ہیں ان میں نیا پن توسیع معنی کی وجہ سے ہے بس مراد یہ ہے کہ یہ استعمارانہ اصطلاحات اور الفاظ ایک ایسے سیاق میں استعمال ہو رہے ہیں جو مستند معنوں میں عسکرانہ

نہیں اس انداز فکر کی جھلک ہم کو میتھیو آرنلڈ کی اکثر نظموں میں ملتی ہے۔ مثال کے طور پر اس کی نظم Dover Beach کو ملاحظہ کریں ۔

And War are Live as On a Darkling Plain
Swept With Confused Alarms of
Struggle and Flight
Where Ignorant Armies Clash by Night

یہاں بھی عسکرانہ اصطلاحات کو غیر عسکرانہ سیاق میں استعمال کیا جا رہا ہے۔ اور یہ استعمال تمثیلی طور پر ہے۔ عسکرانہ سیاق ایک ایسا سیاق ہے کہ جس سے انسان ہمیشہ واقف رہا ہے جنگ اور موت و حیات کی کشمکش ہابیل اور قابیل کے زمانے سے انسانی روح میں رچی بسی ہے یہ جدابات ہے کہ ایک شخص اس سے سیاسی نتائج اخذ کرے ایک معاشرتی اور ایک قطعی اخلاقی۔ لیکن جب بھی ان الفاظ کا استعمال ہو اس سے یہ کہنا کہ ایک نیا اشارہ یا ایک نئی علامت وجود میں آئی ہے۔ اپنی تاریخی ناواقفیت ظاہر کرتا ہے۔

اس ساری گفتگو کا مقصد چند باتوں کی طرف توجہ دلانا تھا۔ اولاً یہ کہ زبان اور لسان اس کے اجزا اشاریت مصنوعی نہیں ہوتے۔ حیثیت توسیع ذات کی ہے جو انسانی تجربے کے ساتھ ساتھ نئے روپ دھارتی تھی یہ توسیع مکانی اور غیر مکانی سطح پر جاری رہتی ہے۔ مکانی سطح سے مراد الفاظ کا مختلف سیاق میں استعمال کرنا ایک صورتحال سے ایک لفظ کو نکال کر دوسرے سیاق میں استعمال کرنا اور اس نتیجے میں مروجہ الفاظ کو نئے معنی پہنچانا ہے۔ لیکن یہ سارا عمل ایک تاریخی ثقافتی سیاق میں ہوتا ہے اور ایک باشعور شاعر ایک ایسا شاعر جو مستند معنوں میں ذہنی طور پر بیمار نہیں اسی معاشرتی اور ثقافتی سیاق کی روشنی میں اپنی تخلیق کرتا ہے اس تخلیق کی توجیہ کرنے کے لیے تحلیل نفسی کے تصورات سے مدد لینا نقاد کا کام نہیں زبان کی اہمیت اس کی شعوری معاملہ بندی ہے اس کی غیر معقولیت اور لاشعوریت میں نہیں.... ادیب، ادیب ہے تحلیل نفسی کا ماہر نہیں۔

☆☆☆

اردو کی کلاسیکی شاعری میں مغائرت کا تصور

میں جب بھی نثر و ادب پر گفتگو کرتا ہوں تو مفروضے نہیں بتاتا، کیونکہ مفروضے مجھے مزید الجھن میں مبتلا کر دیتے ہیں۔ جو بات آسانی سے سمجھ میں آسکتی ہے اور سمجھائی جا سکتی ہے تو اسے مفروضے کی شکل دے کر کیوں سمجھا جائے۔

مغائرت کوئی مفروضہ نہیں ایک معاشرتی مظہر ہے جس کی اہمیت باطنی اور خارجی طور پر مسلمہ ہے۔ آدم کا جنت سے نکالے جانے کا عمل مغائرت کی ہی اوّلین اور پختہ مثال ہے۔ آدم کا گناہ اور اس سے پیدا ہونے والی دہشت آج تک ہمارے وجود میں مغائرت کی شکل میں موجود ہے۔

اردو کی کلاسیکی شاعری میں مغائرت مختلف جہت ہے اور سب سے مزے کی بات یہ پرانے شعرا کے باطنی وجود مثلاً محرومی، ترک دنیا، آلام، وحدت وجود وغیرہ کی صورتیں مغائرت کی صورت میں سامنے آئیں۔ کچھ شعرا کے یہاں قدیم فارسی شاعری کے اثر سے ''صوفیانہ مغائرت'' وارد ہوئی۔

گھر کیا ہے ہم نے حاتم بر سر دار فنا
بھاڑ میں ڈالیں گے لے کر منصب و املاک ہم　　(شاہ حاتم)

www.urduchannel.in

مغائرت کے بے ثباتی تصور کے ساتھ شاعر کو ساری اشیا سیاہی میں ڈوبی نظر آتی ہیں۔ ایک بڑی نعمت کو لعنت سمجھنا منفی شعری مغائرت ہے۔ مگر یہ بات اہم ہے کہ مغائرت کوئی منفی رویہ نہیں بلکہ تخلیقی تصور ہے، جو "آزادیِ خیال" سے عبارت ہے۔ جس کو شاعر اپنے طور پر اظہار کے سانچے میں ڈھالتا ہے۔ مغائرت ایک ایسی ترکیب (مرکب) ہے جو تخیل کے تصور میں گہرائی تک اتر جاتی ہے۔ جو تشکیک اور تحلیل اخلاق اور تحلیلی زندگی کے دائرے کو مزید توسیع کرتی ہے۔ ایک قسم کا تخریبی اور تعمیری عنصر مغائرت کے معنوں کو تبدیل کر دیتا ہے۔ اور زندگی کے درہم برہم وسوسے بعض دفعہ نئے شعری معنی تشکیل دیتے ہیں۔ بکھر جانے کا عمل عمومی طور پر منتشر خیالات کی نشاندہی کرتا ہے لیکن مغائرت کی وحدت شعر کے بکھر جانے کو نئے فنکارانہ معنی دیتی ہے۔ مغائرت تخیل کو جنم دیتی ہے اور تخیل نئی فنکارانہ حسیت کا سبب بنتا ہے۔ یہ تخلیقی عمل آگے چل کر نئے معنی، امثال، محاورے، تشبیہات، استعارے، تمثال، بعض دفعہ ابلاغ زبان اور اظہار کے نئے سانچے تشکیل دیتا ہے۔ انفرادی نفسِ مغائرت، ذاتِ مطلق کی ترتیب ہے جس میں فہمِ انسانی فطرت وجود اور عدم وجود سے دوچار ہوتی ہے۔ یہ ردِ عمل شعر میں وہ کچھ تسخیر کر لیتا ہے جس کے متعلق اس کو گمان بھی نہیں ہوتا۔

شاعری کے متعلق ایک روایتی نظریہ یہ بھی ہے کہ شاعری محض ایک فن یا ہنر نہیں بلکہ "الہامی قوت" ہے۔ الہام کی یہ کیفیت شاعر پر کیوں کر طاری ہوتی ہے۔ شاعر کوئی مقدس ہستی نہیں ہوتی۔ بلکہ وہ ایک "الہامی نظر" اور "الہامی تجربے" سے اپنی زندگی میں کبھی نہ کبھی دوچار ضرور ہوتا ہے۔ اس کی "الہامی تخلیق" جو لاشعور میں کہیں چھپی بیٹھی ہوتی ہے، سامنے آتی ہے۔ اس الہامی رویے کا انکشاف عدم مغائرت ہے۔ یعنی شاعرانہ انکشاف، کئی گم گشتہ زمانوں کی مغائرت کی پوشیدگی اور اس کے بے نقاب ہو جانے سے عبارت ہے۔ جو مقدس جنون کی صورت میں بھی سامنے آئی۔ یہ جنون ہیجان انگیزی کی بے معنویت کو بے نقاب کرتا ہے، بے معنویت کا یہ سفر دراصل معنویت کی طرف ہوتا ہے، جہاں ان جذبوں کو تسخیر کیا جاتا ہے۔ جو "پہلے سے موجود نہیں ہوتیں"۔ نئے افکار کی آمد

نئے شعری رویوں کو روشناس کرواتے ہیں۔ پوشیدگی، بے نقابی مغائرت کا مثبت انکشاف ہے۔ یہ علم نہ صرف روایت سے حاصل ہوتا ہے بلکہ مغائرت کی تخلیق کاری ان کو جنم دیتی ہے۔ جو خالصتاً شخصی تجربہ ہے جو کبھی کبھار آگے چل کر بڑا شعری تجربہ بنتی ہے۔ اپنی فکر کے دائرے میں شاعر ماحولیاتی مظہر کو محسوس کرتا ہے۔ جو اپنے خارج کی مغائرت کا اظہار بن جاتا ہے۔

جس کو فلک نے لوٹ کے ویران کر دیا
ہم رہنے والے ہیں اسی اجڑے دیار کے (مصحفی)

شاعری کی کیفیت شعر میں "اجتماعی ضمیر" بن جاتی ہے۔ یہ مغائرت گروہ (جماعت) اور فرد کے درمیان ایک ایسا فاصلہ پیدا کرتی ہے جو برسوں کی ثقافتی یگانگت کو لمحہ بھر میں چکنا چور کر دیتی ہے۔ نسل در نسل بکھر جانے کا یہ عمل فنکارانہ انتشار کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ ایک انجانے "نظامِ معاشرت" کھوکھلی ثقافت میں فنکار اپنے فرد یا فنکار کو ڈھونڈتا ہے۔ جو گئے دنوں کی کہانی بن چکے ہیں۔ معاشرے کی مغائرتی میکانیت بے تعلق فرد اور تنہائی کا پہاڑ کھڑا کر دیتے ہیں۔ جہاں خلوت گزینی کے سبب فنکار مخالف تماشائی کی طرح بے سمجھ، وسوسوں کا شکار، ایک پرہجوم میدان میں تنہا کھڑا تالیاں بجا رہا ہے۔ اپنی ذات کی مغائرت اسے باہر کی دنیا میں بکھری دکھائی دیتی ہے۔ مغائرت اور افسردگی کا عالم ذات کا تجربہ ہے جو ایک عمومی اور جانا پہچانا شعری رویہ بھی ہے۔ جو صدیوں سے شاعری کی تاریخ میں رائج ہے۔

کچھ گل ہی باغ میں نہیں شکستہ دل
ہر غنچہ دیکھتا ہوں تو ہے گا شکستہ دل (میر درد)

یہ شعر صوفیانہ مغائرت کی بہترین مثال ہے۔ درد کے یہاں خانقاہی زندگی کا جو تصور ملتا ہے جو دیگر خانقاہی شعرا (سراج اورنگ آبادی۔ مرزا مظہر۔ صفی اورنگ آبادی وغیرہ) سے مختلف ہے وہ اپنے متصوفانہ افکار اور مغائرت (گوشہ نشینی) کے باوجود اپنے دور کے اصل معاشرتی وظائف کا گہرا ادراک رکھتے ہیں۔ ان کی مغائرت اپنے عہد کی

پیداوار ہے۔ جو عہد کا انتشار سمیٹے ہوئے ہے۔ معروضی مغائرت معاشرتی رابطہ ہے، جہاں شاعر مکانی حوالے سے تمثالوں کے کردار کے متعلق سوچتا ہے۔ ان وظائف پر غور کرتا ہے جو اس کے وجدان میں تمثالوں کے ذریعے منکشف ہوئے۔ اس کے بعد کا مرحلہ دو شاخوں میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

(۱) ذات کی مغائرت

یہ مغائرت باطنی طور پر شاعر محسوس کرتا ہے جو عرفانِ وجود کا باعث بھی ہوتی ہے اور عرفانِ وجود کی یہ کیفیت عرفانِ مغائرت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ پھر ایک ایسا سفر شروع ہوتا ہے جو باطنی تصادم کے عمل سے گذر کر تحلیل آفرینی کا سبب بنتی ہے۔ یہ ایک طرح کی جمالیاتی مغائرت ہے جو اس پر طاری ہو کر وسوسوں کی شعبدہ بازی کرتے ہیں۔ تصورات کے بت کئی بار بنائے اور گرائے جاتے ہیں۔ یہ عمل کئی بار ہوتا ہے۔ جب تک فن کار کا "اصل" وجود باقی رہتا ہے (یا بنانے اور گرائے جانے کا عمل باقی رہتا ہے) کرب انگیزی جب انتشار انگیزی کی جگہ لے لیتی ہے تو فن کار کی باطنی کشاکش اس وجود کے ساتھ شروع ہو جاتی ہے۔ جو اس کے لیے "امتحان" ہے۔ اور معروضی صداقت جو اس عمل میں اس پر ظاہر نہیں ہوتی اوجھل ہو جاتی ہے یوں اس کی ترجیحات شخصی نوعیت کی ہو جاتی ہیں۔ "ذاتِ مطلق" اس کے لیے کوئی فیصلہ نہیں کر پاتی۔ تب ذات کی مغائرت اپنے اصلی معنوں میں سامنے آتی ہے۔ باطنی بازگشت ذات کی مغائرت بن جاتی ہے اور لوٹ جانے کا عمل دراصل جو اس کو کھو دینے کا نام ہے، انکشافِ ذات انحطاط کا صدمہ بن کر نمودار ہوتا ہے:

جی مرا مجھ سے یہ کہتا ہے کہ مل جاؤں گا
ہاتھ سے دل کے ترے اب میں نکل جاؤں گا (سودا)

(۲) مغائرت کا اظہار

اردو شاعری میں مغائرت کو بہ آسانی شناخت نہیں کیا جا سکتا۔ شاعر اپنی زندگی میں

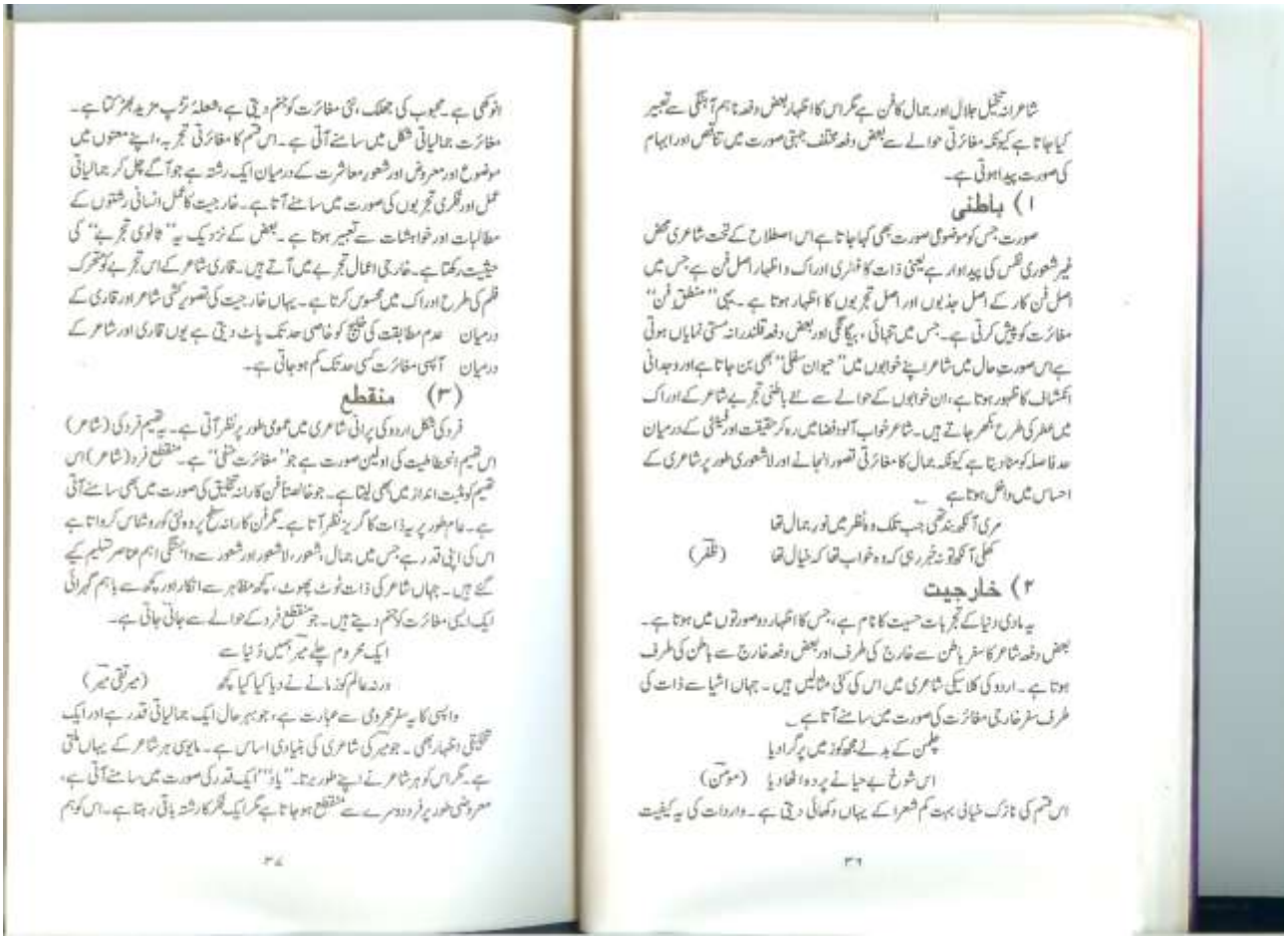
کئی بار لاشعوری طور پر مغائرت سے دوچار ہوتا ہے، اس کا اظہار بالواسطہ نہیں کرتا، جب وہ شعر کہتا ہے تو اس کے ذہن میں یہ بات نہیں ہوتی کہ وہ مغائرت کو بیان کر رہا ہے۔ مغائرت کے احساس کا اظہار وہ انجانے طور پر کر دیتا ہے جو ایک خاص جذبے کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ مغائرت کی سحر انگیزی شاعر پر اس وقت آشکار ہوتی ہے جب وہ اپنی تخلیق مکمل کر لیتا ہے وہ مغائرتی اظہار کی قوت نئے شعری سانچوں کے علاوہ بعض دفعہ نئی زبان اور نئے مواد کا بھی باعث بنتی ہے۔ صوفیانہ شاعری میں مغائرت ابدیت کی صورت میں اپنا جلوہ دکھاتی ہے جو پڑھنے والوں پر ایسا تاثر چھوڑتی ہے جو "سحر انگیزی" سے عبارت ہے۔

اس کی نظروں میں دوئی سے جو کہ ہے نا آشنا
ایک سے دونوں ہیں کیا بیگانہ و کیا آشنا! (میر تقی میر)

بیگانگی بعض دفعہ نجات مغائرت کا سبب ہوتی ہے۔ مگر یہ کوئی حتمی دعویٰ نہیں کیونکہ بیگانگی کبھی کبھی واہمہ بھی بن جاتی ہے جو تخیل کا ایک سبب ہے اور بعض دفعہ یہ شعری اظہار کی کلیدی قوت بھی بن جاتی ہے۔ وہ مختلف عناصر شعر سے باہم ہو کر ایک نئے تجربے کا انکشاف بھی کرتی ہے۔ یہاں مغائرت اور بیگانگی کے اظہار کی صورتیں تخیل اور بصیرت کی دو صورتیں ہیں جو دور رہے تو ہو سکتے ہیں مگر ان کو مطلقیں کہنا مناسب نہیں۔ مغائرتی بصیرت سے شعر میں نیا نظامِ کائنات پیدا ہوتا ہے جو صداقت کے معیار پر پرکھا جا سکتا ہے مگر اس پرکھ کی جانچ کے لیے تمثال، استعارہ، تشبیہوں کی اہمیت اس لیے نہیں کہ مغائرتی بصیرت ایک اتنا "قوی کل" ہے جو ہیئت کے اظہار یا ہیئت کے تجزیے سے بالاتر ہے۔ اس بصیرت میں تجرباتی گہرائی کا عنصر بھی ہوتا ہے۔ جس میں خارجی عالم کے تمام مظاہر 'ذاتِ مطلق' کے بحران سے پیدا ہوتے ہیں بعض دفعہ ماقبل احساس بھی ملتا ہے جو مغائرتی بصیرت کا کوئی حتمی اصول نہیں' قطعیت گریز نہیں رہی بلکہ ایک براہِ راست جارحیت پسندی سامنے آتی ہے، ایک ایسی اذیت جو فنکارانہ جمالیات کو جنم دیتی ہے

قطرہ کیا موج کسے کہتے ہیں، کیا ہے گرداب
ڈوب کر دیکھ نہ دریا ہے نہ طغیانی ہے (فانی)

www.urduchannel.in



شاعرانہ تخیل جلال اور جمال کا فن ہے مگر اس کا اظہار بعض دفعہ باہم آہنگی سے تعبیر کیا جاتا ہے کیونکہ مغائرتی حوالے سے بعض دفعہ مختلف جہتی صورت میں تناقض اور ابہام کی صورت پیدا ہوتی ہے۔

۱) باطنی

صورت جس کو موضوعی صورت بھی کہا جاتا ہے اس اصطلاح کے تحت شاعری محض غیر شعوری لمس کی پیداوار ہے یعنی ذات کا فکری ادراک و اظہار اصل فن ہے جس میں اصل فن کار کے اصل جذبوں اور اصل تجربوں کا اظہار ہوتا ہے۔ یہی "منطق فن" مغائرت کو پیش کرتی ہے۔ جس میں تنہائی، بیگانگی اور بعض دفعہ قلندرانہ مستی نمایاں ہوتی ہے اس صورت حال میں شاعر اپنے خوابوں میں "حیوان سفلی" بھی بن جاتا ہے اور وجدانی انکشاف کا ظہور ہوتا ہے، ان خوابوں کے حوالے سے لئے باطنی تجربے شاعر کے ادراک میں لہر کی طرح لہر جاتے ہیں۔ شاعر خواب آلود فضا میں رہ کر حقیقت اور فینٹسی کے درمیان حد فاصل کو مٹا دیتا ہے کیونکہ جمال کا مغائرتی تصور لاشعور کی طور پر شاعری کے احساس میں داخل ہوتا ہے۔

مری آنکھ بند تھی جب تلک وہ نظر میں نور جمال تھا
کھلی آنکھ تو نہ خبر رہی کہ وہ خواب تھا کہ خیال تھا (ظفر)

۲) خارجیت

یہ مادی دنیا کے تجربات حسیت کا نام ہے، جس کا اظہار دو صورتوں میں ہوتا ہے۔ بعض دفعہ شاعر کا سفر باطن سے خارج کی طرف اور بعض دفعہ خارج سے باطن کی طرف ہوتا ہے۔ اردو کی کلاسیکی شاعری میں اس کی کئی مثالیں ہیں۔ جہاں اشیا سے ذات کی طرف سفر خارجی مغائرت کی صورت میں سامنے آتا ہے۔

چلمن کے بدلے مجھ کو زمیں پر گرا دیا
اس شوخ بے حیا نے پردہ اٹھا دیا (مومن)

اس قسم کی نازک خیالی بہت کم شعرا کے یہاں دکھائی دیتی ہے۔ واردات کی یہ کیفیت انوکھی ہے۔ محبوب کی جھلک، نئی مغائرت کو جنم دیتی ہے، شعلۂ تڑپ مزید بھڑکتا ہے۔ مغائرت جمالیاتی شکل میں سامنے آتی ہے۔ اس قسم کا مغائرتی تجربہ، اپنے معنوں میں موضوع اور معروض اور شعور معاشرت کے درمیان ایک رشتہ ہے جو آگے چل کر جمالیاتی عمل اور فکری تجربوں کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ خارجیت کا عمل انسانی رشتوں کے مطالبات اور خواہشات سے تعبیر ہوتا ہے۔ بعض کے نزدیک یہ "جالوی تجربے" کی حیثیت رکھتا ہے۔ خارجی اعمال تجربے میں آتے ہیں۔ قاری شاعر کے اس تجربے کو متحرک فلم کی طرح ادراک میں محسوس کرتا ہے۔ یہاں خارجیت کی تصویر کشی شاعر اور قاری کے درمیان عدم مطابقت کی خلیج کو خاصی حد تک پاٹ دیتی ہے یوں قاری اور شاعر کے درمیان آپسی مغائرت کسی حد تک کم ہو جاتی ہے۔

(۳) منقطع

فرد کی شکل اردو کی پرانی شاعری میں عمومی طور پر نظر آتی ہے۔ یہ تقسیم فردی (شاعر) اس تقسیم انحطاطیت کی اولین صورت ہے جو "مغائرت حتمی" ہے۔ "منقطع فرد (شاعر) اس تقسیم کو ہیئت انداز میں بھی لیتا ہے۔ جو خالصتاً فن کارانہ تخلیق کی صورت میں بھی سامنے آتی ہے۔ عام طور پر یہ ذات کا گریز نظر آتا ہے۔ مگر فن کارانہ سطح پر وہ فن کو روشناس کرواتا ہے اس کی اپنی قدر ہے جس میں جمال، شعور، لاشعور اور شعور سے وابستگی اہم عناصر تسلیم کیے گئے ہیں۔ جہاں شاعر کی ذات ٹوٹ پھوٹ، کچھ مظاہر سے انکار اور کچھ سے باہم گہرائی ایک ایسی مغائرت کو جنم دیتے ہیں۔ جو منقطع فرد کے حوالے سے جانی جاتی ہے۔

ایک محروم چلے میرؔ ہمیں دنیا سے
ورنہ عالم کو زمانے نے دیا کیا کیا کچھ (میر تقی میرؔ)

واپسی کا یہ سفر محرومی سے عبارت ہے، جو بہر حال ایک جمالیاتی قدر ہے اور ایک تخلیقی اظہار بھی۔ جو میرؔ کی شاعری کی بنیادی اساس ہے۔ مایوسی ہر شاعر کے یہاں ملتی ہے۔ مگر اس کو ہر شاعر نے اپنے طور پر تا "یاد" ایک قدر کی صورت میں سامنے آتی ہے، معروضی طور پر فرد دوسرے سے منقطع ہو جاتا ہے مگر ایک گہرا رشتہ باقی رہتا ہے۔ اس کو ہم

"سپردگی" کی کیفیت بھی کہہ سکتے ہیں۔ کیونکہ "یاد" کا عنصر بہر حال شاعر کو زندہ رکھتا ہے جو ایک رجائی نوعیت کا تصور ہے۔

دلِ مایوس کو بیرانہ مطلق نہ کہو!
یادِ ماضی کی بدولت یہ کچھ آباد بھی ہے (حسرت)

۴) وحشت ناک فرد

وحشت ناکی کی کیفیت فردیاتی اور معاشرتی سطح پر محسوس کی جاتی ہے جو اردو شاعری میں بہت کم برتی گئی۔ کچھ جدید ترین شعرا کی نظموں میں اس قسم کی وحشت ناکی ملتی ہے۔ یہ تصور دراصل "منقطع فرد" کی انتہا پسندانہ شکل ہے جو فرد کی عدم وابستگی سے پیدا ہوتی ہے۔ جو ایک قسم کا اینٹی ہیرو یک تصور ہے۔ وحشت ناکی فرد کے اطراف کی وہ کہانی ہے جو شاعر کا حساس ذہن و دل محسوس کرتا ہے۔ یہ وحشت ناکی تہذیبی وحشت ناکی سے لے کر چہرے کی وحشت ناکی تک پھیلی ہوتی ہے۔ اس وسیع کینوس پر فن کار اس "تصور" کے حوالے سے مختلف تصاویر بناتا ہے۔ اردو شاعری میں "محرومی" کی پہلی منزل کے بعد اصل منزل کا دیدار کرنے کو جی چاہتا ہے۔ تو اسے اپنی ہی صورت وحشت ناک نظر آتی ہے۔

ہو گئی دیکھ میری کیا صورت
اب تو اپنی کہیں دکھا صورت (ظفر)

وحشت ناکی کی یہ کیفیت آزادیٔ عمل کی پیداوار ہے، وحشت ناکی فرد کی زندگی میں مختلف طور پر اثر انداز ہوتی ہے جس میں گناہ اور قوتِ ارادی کا سلب ہو جانا اور کرب انگیز بے بسی کی صورتیں وحشت کی صورت میں شاعر کے ادراک میں برپا ہو کر وحشت ناکی کی فن کارانہ جہت کا انکشاف کرتی ہیں۔ فن کار کی وحشت، عشق کی نفی ہے۔ مگر جب وحشت شہرت میں تبدیل ہو جائے تو فن کارانہ عمل سامنے آتا ہے۔ جس کو ادب کی تنقید میں سہل ممتنع سے بھی یاد کیا جاتا ہے۔

عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی
میری وحشت تیری شہرت ہی سہی (غالبؔ)

۵) ویرانی

اس تصور کو اردو کی کلاسیکی شاعری میں مختلف جہتوں کے نام سے برتا گیا۔ کہیں کہیں ویرانی سے مراد بنجر پن، کہیں اجاڑ پن اور کبھی بانجھ پن کے الفاظ سے پکارا گیا۔ ویرانی کی کیفیت مغائرتی سطح پر ایک پُر اثر تصور ہے۔ خاص طور پر اس تصور کو غالبؔ نے کئی انداز میں پیش کیا۔ مغائرت کی یہ جہت اردو ادب میں اس لیے بھی دلچسپی کا باعث ہے کہ غالبؔ وہ واحد شاعر ہیں جنھوں نے ویرانی کو اپنے عہد سے آگے نکل کر دیکھا۔ ان کے کئی اشعار میں ویرانی کو چار مغائرتی رویوں کے ساتھ برتا گیا۔ وہ ویرانی شوخی بھی ہے، فلسفہ بھی ہے اور فن کارانہ انداز بیان بھی ہے۔

گریہ چاہے ہے خرابی مرے کاشانے کی
در و دیوار سے ٹپکے ہے بیاباں ہونا

مقدم سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے
خانۂ عاشق مگر ساز صدائے آب تھا

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

میرے غم خانے کی قسمت جب رقم ہونے لگی
لکھ دیا من جملۂ اسباب ویرانی مجھے

یہ ویرانی تقدیر سے شاکی رہنے کا عمل ہے۔ اپنے "ناوجود" کا احساس شاعر کو اپنی زندگی میں نہایت ہی بدقسمتی کے ساتھ ہو گیا تھا۔ تقدیر کی مایوسی ہی ویرانی کی صورت میں سامنے آتی ہے۔

www.urduchannel.in

۶) اثر انگیزی

مغائرت کے پچھلے دروازے سے شعر میں داخل ہوکر غیر محسوس طور پر اثر انگیزی پیدا کرتی ہے۔ ردیف، قافیہ وغیرہ شعر میں نظر آتے ہیں، اور بآسانی شناخت ہوجاتے ہیں جب کہ مغائرت کی اثر انگیزی مشاہدے میں نہیں آتی۔ جس کو صرف محسوس کیا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر فانی کے یہاں ناامیدی اور محرومی کی کیفیت اثر انگیزی کو شدت سے بیان کرتی ہے۔ زندگی ان کے لیے نہ سمجھ میں آنے والا معمہ ہے۔ زندگی کو قنوطی انداز میں دیکھنے والا فنکار زندگی اور موت کے درمیان خط اٹھا دیتا ہے۔ مگر فن کارانہ طور پر اس کے یہاں لاتعداد اشعار میں ایک ایسا مغائرتی انداز بیان ہے جو اثر انگیزی سے عبارت ہے :

فانی کی زندگی بھی کیا زندگی تھی یارب
موت اور زندگی میں کچھ فرق چاہیے تھا (فانی)

ایک اور قنوطی رویہ نظیر کے یہاں بھی ملتا ہے۔ نظیر اور فانی کی اثر انگیزی میں سب سے بڑا تفاوت یہ ہے کہ فانی ماتمی انداز میں اپنے آلام و محرومی کو بیان کرتے ہیں جو عشق مجازی سے متعلق ہے۔ ان کا مسئلہ ایسا جبر ہے جس کا ان کی زندگی میں علاج نہ ہوسکا۔ ان کے یہاں ہمیشہ تدبیر نے تقدیر پر فتح پائی جب کہ نظیر کے اشعار میں مغائرتی اثر انگیزی کی عشقیہ زندگی کا کوئی دکھ نہ تھا۔ جس نے انھیں زندگی سے بے گانہ کردیا ہو۔ مگر ان کے یہاں معرفت کے حوالے سے تاریخی جبریت نظر آتی ہے۔ جس نے دنیا کی تمام عشرتوں کو بے نقاب کرکے موت کا منہ کھول دیا ہے :

کل جو گزرے تھے ہم ایک کہنہ مزارستاں میں
واں عجب طور کی عبرت سے ہم آغوش ہوئے (نظیر)

اثر انگیزی شعر کے جسم کی روح ہوتی ہے۔ مغائرتی سطح پر "مغائرت" کے فنکارانہ تصور کے اظہار کے لیے ایک ایسی روشنائی یا رنگ کا کردار ادا کرتی ہے۔ جس کو فنکار اپنی فن کارانہ تخلیق میں بھر کر "مبہم مغائرت" کو واضح طور پر پیش کرتا ہے جیسا کے اوپر کے دونوں اشعار سے ظاہر ہے۔ اثر انگیزی نہ صرف ہیئت سے عبارت ہے بلکہ مواد اثر انگیزی

کو مزید ٹھوس بناتا ہے۔

۷) تبدیلی ہیئت

تبدیلی ہیئت سے مراد مواد اور ہیئت، دونوں ہی کی تبدیلی ہے۔ مغائرت کے تصور کے تحت یہ دونوں عناصر شعر میں جدت پیدا کرتے ہیں۔ یوں نئی فکر کی راہیں کھلتی ہیں۔ اردو کی کلاسیکی شاعری میں عموماً یہ ہوتا آرہا ہے کہ ایک شاعر کی غزل پر دوسرا شاعر غزل کہتا۔ جو تبدیلی ہیئت کا وظیفہ ہے۔ معاشرتی اور نفسیاتی سطح پر عمل کی ایک طرف تو مسابقت ہوتی ہے تو دوسری طرف ایک تخلیق (شعر) کا ایک ایسا ردِ عمل ہوتا ہے جو بہتر سے بہتر کی طرف گامزن ہوتا ہے۔ تصادم کی یہ کیفیت شعر کی نئی معنویت بنتا ہے۔ مثال کے طور پر ذوق و ناسخ کے کلام سے تاحیات متاثر رہے۔ ان کی غزلوں پر غزلیں لکھتے :

کم نہیں مارِ سیہ سے مارِ زلفِ یار کا
کان کا موتی ہوا چھالا دہانِ یار کا (ناسخ)

قتل کرتی ہے نگہ شہرہ ہے چشمِ یار کا
سچ کہا ہے باڑ کا نے نام ہوا تلوار کا (ذوق)

اسی طرح ذوق کی غزلوں پر مومن نے غزلیں لکھیں :

مے پلا کے ساقیا ہے سامری فن آب میں
کرتے ہیں جادو سے اپنے آگ روشن آب میں (ذوق)

کون ڈوبا تنگ آکر غرقِ دریائے الم
کیوں سدا شور تموج سے ہے شیون آب میں (مومن)

اُدھر ناسخ کے کلام پر غالب نے بھی اشعار کہے :

شبہ ناسخ نہیں کچھ میر کی استادی میں
آپ بے بہرہ ہے جو معتقدِ میر نہیں (ناسخ)

غالب اپنا یہ عقیدہ ہے بقول ناسخ
آپ بے بہرہ ہے جو معتقدِ میر نہیں (غالب)

۸) مغانقہ

مغانقہ کی صورت ایک ایسی امید ہے جو مغائرت کا تخلیقی محرک ہے۔ مغانقہ شاعری میں وجود اور انسانی تصادم کا اصل جوہر ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مغائرتی دنیا میں آفاقی اور ہمہ گیر صداقت نہیں اور نہ کوئی منزل واضح ہے۔ تخلیق کا عمل مسلسل جاری ہے جو ثقافت کے معنی اور حقیقی دائرے میں چکر لگا رہا ہے۔ اسی دائرے میں مغائرت کا بت کئی بار بنتا اور ٹوٹتا ہے۔ اور یوں مغائرت کی صورت سامنے آتی ہیں جو معروضی اور موضوعی صورتیں ہیں۔ جو وقفے وقفے سے نمودار ہوتی ہیں جو کچھ کے نزدیک "مغائرت کا عدل" ہے۔ جس میں ذات کی توڑ پھوڑ اور فنکار کی تشکیل بندی ہے۔ مغانقہ بندی اس صورت میں بھی ہے کہ شاعر کہتا ہے۔

تو کہاں جائے گی کچھ اپنا ٹھکانہ کر لے
ہم تو کل خوابِ عدم میں شبِ ہجراں ہوں گے

مغائرت کا تصور یہ بھی ہے کہ کسی سے منسلک ہونا۔ تعلق مغائرت کو جنم دیتا ہے۔ بے تعلقی مغائرت نہیں۔ بلکہ مغائرت ایسا التباس ہے جو معاشرتی حرکیات کے منفی رویے سے جڑا ہوا ہے۔ مگر ایک ایسی آزادی کا انکشاف ہے جس میں اقتدار پسندی اور شیطانی آگاہی نمایاں ہے۔ پیچھے بیان کیے ہوئے پہلے تین تصور عمرانیاتی نوعیت کے ہیں جو اعصابی کرب، تشویش کے عمل کو تخلیق کرتے ہیں۔ شعرا کی زندگی کا انداز اجنبیت سے منسلک ہے اور اس کا تجربہ ذات کی اجنبیت ہے۔ ذات کی علیحدگی اور ذات کی ایسی گمشدگی جو قنوطیت یا رجائیت کی صورت اختیار کرکے ایک عملی تخلیقی قوت کی صورت میں سامنے آتی ہے۔ فطرت کی سطحیت نے فنکار کو مغائرت سے روشناس کروایا جہاں ہیئتی طور پر کئی شعری ڈھانچے تشکیل دیے گئے۔ ساتھ ہی کئی جمالیاتی اور لسانی تجربات سامنے آئے جو بہرحال ادب میں اضافہ ہیں۔ مثال کے طور پر یہ اشعار جمال اور لسان کے بہترین

نمونے ہیں۔

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا
درد کی دوا پائی، درد بے دوا پایا (غالب)

تم میرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا (مومن)

مفہوم کائنات تمہارے سوا نہیں
تم چھپ گئے نظر سے تو سارا جہاں نہ تھا (فانی)

اردو کی کلاسیکی شاعری میں اس قسم کی کئی مثالیں ملتی ہیں۔ عہد کے تجربے، نئے فلسفۂ حیات کو جنم دیتے ہیں۔ یہ تجربے مغائرت سے شروع ہوکر اپنا تخلیقی عمل پورا کرتے ہیں۔ نئی فلسفیانہ زندگی کو تلاش کرنے کی سعی نے شاعری میں مغائرت کے تجربے کو نئے انداز سے جنم دیا۔ جو وقت کے ساتھ ساتھ اپنے معنی بھی تبدیل کرتا رہا ہے۔ کہا جاتا ہے۔ خدا شاعروں کے ذہنوں کو معطل کردیتا ہے۔ کیونکہ مغائرت کا عنصر ایک طرح کی "معطلی" ہے جو مال، ذات، نفس سے عدم آگاہی کی صورت میں سامنے آتی ہے۔ مگر یہ "معطلی" جو مغائرت کی قسم ہے۔ بعض دفعہ شاعروں کو پیغمبروں کے طور پر استعمال کرتی ہے۔ غالب ایک آزاد منش شاعر تھے جن کا ذہن فلسفیانہ اور دل فنکار کا تھا۔ انھیں قلبی طور پر تصوف سے کبھی لگاؤ نہیں تھا۔ وہ ایک رند مشرب، نوابی، جاگیردارانہ طبیعت کے مالک تھے۔ انھیں فقر و قناعت سے کبھی سروکار نہ تھا۔ وہ میر درد، مرزا مظہر اور سراج اورنگ آبادی کی طرح تصوف کی طرف مائل نہ ہوئے، نہ ان جیسا سوز و گداز غالب کے یہاں ملتا ہے ان کے تصوفانہ اشعار محض علمی اور فلسفیانہ ہیں یعنی مغائرت نے غالب کے فلسفیانہ ذہن سے ایسے شعر کہلوائے جو تصوف کے زمرے میں آتے ہیں :

www.urduchannel.in

قطرہ میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل
کھیل لڑکوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا (غالبؔ)

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں (غالبؔ)

غالبؔ کی مغائرت میں عارضی دیوانگی ہے۔ ان کے تخیل اور واہمہ میں وہی تعلق ہے۔ جو مانیا اور بحران سے پیدا ہوتا ہے۔ فن کار کے ذہن کو ایک مہذب ذہن نہیں کہا جا سکتا۔ کیوں کہ اس کا تخیل ''حیوانی بحران'' سے شروع ہوتا ہے۔ جو جنون کی صورت اختیار کر کے تخلیق کی جہتوں کا انکشاف کرتا ہے۔ یا یوں کہہ لیں کہ بعض دفعہ یہ ایک نازک توازن کی شکل میں نظر آتا ہے۔ ایک پھپھسا دماغی ہیجان، بعض دفعہ مایوسی کے ایک ایسے کرب میں مبتلا ہوتا ہے۔ جو ''مغائرتی فن'' بن جاتا ہے۔ زندگی کی نفی پر تلے رہنے کی کوشش داخلی سوال بن جاتا ہے۔ معاشرتی کرب انگیزی سے چھٹکارا حاصل کرنے کے لیے تصوف کے سہارے دنیا کے وجود کی نفی کی جاتی ہے۔

بشر میں عکس موجودات عالم ہم نے دیکھا ہے
یہ دریا ہے تو قطرہ لیکن اس قطرے میں دریا ہے (فانیؔ)

مگر فانیؔ کی مغائرت، خواب اور خدا کی بشارتیں نہیں ایک مبہم سا خدا اُن کے باطن میں ضرور زندہ ہے جو واضح نہیں۔ اس کے برعکس ان کا وجود ایک ''حیوان سفلی'' کی تشریح ضرور کرتا ہے۔ جو پستی کی طرف مائل ہے۔ کیونکہ اس کی لذتوں کا تصور جب چکنا چور ہوتا ہے۔ تو یوں لگتا ہے کہ دنیا کی تمام لذتیں ایک چھوٹے سے غم کے برابر ہیں۔ لذتوں اور ایک ادنیٰ الم کے درمیان مغائرت کا رشتہ تخلیق کا رشتہ ہے۔ جہاں ان دونوں تصورات کے اتصال سے ایک فکری جمود ٹوٹتا ہے اور نئی فکریں اجاگر ہوتی ہیں۔ ایسی ایسی فلسفیانہ وسعتیں سامنے آتی ہیں جو خشک منطق سے کہیں زیادہ خشک ہوتی ہیں۔ مگر شاعر بطور ایک فن کار کے ان خشک دلیلوں اور منطقوں میں تازگی بھر دیتا ہے۔ مغائرتی تجربہ شاعر کے شعور کا بنیادی خاصہ ہے یہ شعور محاکے کی صورت میں بھی نظر آتا ہے، بہت ممکن ہے یہ محاکمہ مبہم

اور غیر منطقی ہو۔ مگر تشابیں، شعوری تجربے کی معطیات بن کر منتشر ہونے والے شعری مواد کو یکجا کرتی ہیں۔ محاکمہ بندی اور شعور کی تکمیل شاعری میں بعض دفعہ عدم مغائرت کا سبب بھی ہوتی ہے مگر یہ ضروری نہیں کیونکہ مغائرت اپنے اصل وجود میں ہیئت کا تجربہ نہیں بلکہ مواد اور اظہار کا تجربہ ہے جو تہذیب شعر کا بنیادی وظیفہ ہے۔ اگر تہذیب معاشرت میں شاعرانہ فن کی ضرورت ہو تو اسے مغائرت ہی صحیح معنوں میں پیش کر سکتی ہے۔ مغائرت کی مربوطیت نفس انسانی سے لے کر نفسِ معاشرت کی ہر ساعت پر محیط ہے۔ اس سے یہ نہ سمجھ لیا جائے کہ مغائرت کی دنیا کمیت کی دنیا ہے۔ یہ نہ کمیت کی دنیا ہے اور نہ اس سے علیحدہ کوئی چیز، یہ مشاہدۂ نفس ہے جو نئی علامتوں، نئی تمثالوں اور نئے افکار کا انکشافی عمل ہے۔ جب مغائرتی حوالے سے شعور نفس پیدا ہوتا ہے تو باطنی زندگی کی وحدت سے فرد آشکار ہوتا ہے۔

شاعری بنیادی طور پر وحدتِ مغائرت سے شروع ہو کر وحدتِ تخلیق پر ختم ہو جاتی ہے۔ ذات کی مغائرت میں، اپنے آپ سے علیحدگی کا رشتہ سوز و گداز بن جاتا ہے۔ زندگی کی پسپائیت اور موت و زندگی کی اصل آگاہی اور ہمیشہ کے لیے بے خود ہو جانے کا رویہ ایک جنونی رویہ ہے مگر ایک بڑی تخلیقی کوشش بھی۔

فقیروں سے سنا ہے ہم نے حاتمؔ
مزا جینے کا مر جانے میں دیکھا (شاہ حاتمؔ)

اس قسم کی مغائرت دنیا کے اسرار و رموز سے اخذ کی جاتی ہے۔ اس حوالے سے شاعر کے ذہن میں حسیت اور تخیل فہم کے علاوہ ہم زمان و مکان کا ادراک کرتے ہیں۔ شاعرانہ بین العمل کا ترسیلی وظیفہ، حسن جذبات اور تصوریت کا مثلث ہے۔ مغائرت کی ترسیل مختلف تجربات سے دریافت ہوتی ہے۔

مغائرت ذات کی انکشاف کا حوالہ ہے اور لامعمولیت مغائرت کا اصل فیشن، مگر جنسیاتی طور پر مغائرت کا طریقہ عدم اور لامعمولیت کے درمیان ایک اٹوٹ تعلق کا تصور ہے۔

جب معاشرتی سطح پر معروضیت کھو جاتی ہے تو مغائرت کا ظہور ہوتا ہے۔ معروضیت سے مراد، نظام معاشرت کی قدر معمولات اور کردار کی گمشدگی ہے، جو وقت کی ایک ایسی

پگڈنڈی ہے جہاں نئے تصورات جنم لیتے ہیں۔ ذات کی مغائرت دراصل معروض سے علیحدگی ہے جو معاشرتی سطح پر تشکیل پاتی ہے، معاشرت کی بے یقینی، سوز و حسرت، قلق، مرگ، مغائرت کے ایسے موضوعات بن جاتے ہیں

وہ جو زندگی میں نصیب تھا وہی بعد مرگ رہا قلق
یہ قلق ہے کیسا کہ ہے ستم، گئی جان پر نہ گیا قلق (مومنؔ)

مغائرت کا تصور آزادی سے عبارت ہے، بعض دفعہ شاعر کی مغائرت میں فرار یا پسپائیت کا عمل دکھائی دیتا ہے، مگر مغائرت بنیادی طور پر آزادی سے فرار نہیں جو فنکار کے جمالیاتی احساس کی شناخت کا سب سے مضبوط اظہار ہے۔ جو اچھوتی نوعیت کی سیمابی (آمیزش) کیفیت اور اس کی صورتِ حال کا نام ہے جس میں شاعر خود کو کھو دیتا ہے کیونکہ مغائرت میں کبھی کبھار فرد سے فرد کا رشتہ ٹوٹ جاتا ہے جب خارجی اشیا فرد پر حکمرانی کرتی ہے جو مارکسی مغائرت کا سب سے بنیادی تصور ہے اس قسم کا تصور ہماری جدید شاعری میں ملتا ہے جہاں تنظیمی عناصر اور اس کا نظام اور فرد کے استحصال سے محرومی پیدا ہو جانے کا عمل فن کار کے یہاں خارجی و داخلی طور پر مغائرتی فن بن جاتا ہے۔ اس کی مثال میرؔ اجی کی نظم ''کلرک کا نغمۂ محبت'' ہے۔ جس میں نوکر شاہی کے حوالہ سے ایک حساس فرد کی ذہنی اور حسی کیفیت کو بیان کیا گیا ہے۔

مغائرت ایک ''آزاد مغائرتی'' علامت ہے جو اپنا مزاج خود تشکیل دیتی ہے۔ یہ ایک ایسا فطری تصور ہے جس کو شعوری طور پر یا کسی منصوبہ بندی کے تحت کسی سمت موڑا نہیں جا سکتا۔ یہ بہنے والا دریا ہے جو اپنی راہ خود منتخب کرتا ہے مغائرت نئی فکر کے دروازے کھولتی ہے اور انھیں وسعت دیتی ہے۔ زندگی کے وہ جوابات بھی ہم کو مل جاتے ہیں جن کی راہیں ہم کھو چکے ہیں یا وہ نہ جانے کیوں ہماری نظروں کے سامنے سے اوجھل ہو چکے تھے۔ مغائرت نے شاعرانہ حوالے سے نئی ادبی اقدار کا انکشاف ہی نہیں کیا بلکہ ماحولیاتی بدصورتی کو جمالیاتی سانچے میں ڈھال دیا۔ نئی جمالیاتی اور فن کارانہ وابستگی شاعرانہ سیاق سے زندگی کے نئے نظامِ اقدار کو جنم دیتی ہے۔ جہاں غیریت کی سیاہ راہیں اس کی

(شاعر) ذات کا نیا وجودی ارتقا ثابت ہوتی ہیں کیونکہ انسانی تقدیر اور اس کے بکھر جانے کے بعد خوشی لذت جس طور پگھلا چور ہوئی تھی وہ صرف اردو کلاسیکی شاعری کا ہی حصہ نہیں بلکہ یہ ''انسانی تاریخ'' کا سب سے بدترین وجودی المیہ بھی ہے جو انسانی وجود کی سیاہ تمثالوں، دکھ اور عقیدے کے اس بحران کا نتیجہ تھا جو دبے پاؤں ہمارے وجدان میں داخل ہوا جو وجودی مغائرت کے انسانی تجربے کا حصہ ہے۔ یہ تنہائی ''خود مغائرت'' اور اپنے آپ کو رد کر دینے کا نام نہیں بلکہ یہ ''تشویش ذہن'' ہے جو زندگی کی نامیاتی حقیقت کا التباسی اظہار ہے جو کبھی کبھار وجودی دہشت میں تبدیل ہو جاتی ہے اور ساتھ ہی مغائرت کا وجودی ڈھانچہ تشکیل پاتا ہے جو ''معاشرتی زمان'' میں قید ہو جاتا ہے۔ جو ردِ عمل ایسے کا جمالیاتی اظہار بن جاتا ہے جہاں فرد سے فرد کا شعور غصب کر لیا جاتا ہے۔

☆☆☆

www.urduchannel.in

چھٹی دہائی کے بعد اردو غزل اور شہر

چھٹی دہائی کے بعد اُردو غزل ایک نئے شعری مزاج سے آشنا ہوئی۔ خارجی سطحیت کا طلسم ٹوٹتے ہی اردو غزل میں فرد نے اپنی ذات کے حوالے سے مختلف مسائل کو اپنے یہاں برتا جس میں سب سے اہم فرد کی تنہائی تھی جو شہر کے حوالے سے سامنے آئی۔ جہاں فرد کی حیثیت ایک کیڑے سے بھی کم تھی۔ شہر میں فرد کے کھونے کے غم سے لے کر اس کے یہاں پیدا ہونے والے نت نئے خوف کو اس نئی غزل میں سامنے لایا گیا۔ شہر کا مزاج رسمی اور خارجی ہوتا ہے۔ یہاں کی معاشرتی ترجیحات غیر انسانی بھی ہوتی ہیں اور غیر منطقی بھی۔ انہی عناصر کو چھٹی دہائی کے بعد کی اردو غزل میں خصوصی طور پر محسوس کیا گیا۔

شہر کے حوالے سے اردو غزل میں جو نیا رویہ دیکھنے میں آیا وہ اپنے طور پر اس لیے اہم تھا کہ ایک طرف تو وہ نئے احساس کو ادب سے روشناس کراتا ہے تو دوسری طرف غزل کے حوالے سے نئی زبان کو جنم دیتا ہے۔ اس دور میں نئی فکر نے چھٹی دہائی کی اردو غزل میں شہری حوالے سے فرد کی تنہائی کے دکھ کو مختلف انداز سے برتا گیا۔ شعرا کی ایک بڑی تعداد جو ماضی میں انتہا عیت کے اُفقوں سے پریشان ہو کر ایک طرف تو اپنے لیے نئی راہ متعین

کرنے کی کوشش کر رہی تھی تو دوسری جانب یہ لوگ شہر میں کھو جانے والے فرد کو تلاش کر رہے تھے جو شہر کے ہجوم میں اپنے آپ سے جدا ہو گیا تھا۔ اس غزل میں بھی دو شعری رویے نظر آتے ہیں۔

۱۔ یہ تنہائی تخلیقی ہے، جس میں آگے بڑھنے کی تڑپ ہے۔

۲۔ یہ تنہائی ذات کی گریز یت ہے جو قنوطیت تک جاتی ہے۔

اول الذکر تنہائی میں ایک سمجھدار فرد دکھائی دیتا تھا جو ماضی کو جانتے ہوئے حال سے بیزار آ رہا ہے اور مستقبل کا واضح شعور رکھتے ہوئے، اس کے لیے تنہائی ایک تخلیقی عطیہ بن چکی ہے۔

آج تو شہر کی روش روش پر
پتوں کا میلہ سا لگا ہے (ناصر کاظمی)

اجاڑ بستیاں دیکھنے والا شاعر، اپنے احساس میں اس لیے اور تنہا ہے کہ وہ شہر کو صرف یاسیت کے حوالے سے نہیں دیکھتا۔ تازگی اور خوشی کا عنصر ہر فرد میں موجود ہوتا ہے۔ پراسرار شہروں میں ہر مکان کی روش پر پتوں کا ہونا ہر طور رجائیت کی طرف اشارہ ہے مگر اس کو دو طرح سے سمجھا جا سکتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ یہ پتے تازہ ہوں، سبز ہوں، جس سے ایک تازگی اور شاعرانہ سوچ کا ثبوت حوالہ بنتا ہے۔ یہاں شاعر نے پتوں کی صحیح کیفیت نہیں بتائی کہ وہ سوکھے، تھے یا تازے، سبز تھے یا زرد..... یہ بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ ہر روش پر زرد پتے تھے یعنی شہر خزاں زدہ ہے جہاں پر ہر طرف اداسی پھیلی ہوئی ہے مگر دوسرے مصرعے میں شاعر پتوں کے ساتھ میلے کا ذکر کرتا ہے۔ میلہ ہماری عوامی ثقافت میں نہ صرف ایک پرانی اور مضبوط روایت ہے بلکہ میلے سے ذہن میں فوراً خوشی، ناچ گانے، فصلوں کی بہتر کاشت ہونے سے جو خوشی ہوتی ہے، کا تصور آتا ہے، یہاں شاعر کے یہاں پتوں کا جمع ہونا شاعرانہ تخلیقی عمل کی شکل میں سامنے آتا ہے۔ اگر شاعر "پتوں کا میلہ سا لگا ہے" کے بجائے یہ کہتا کہ پتوں پر زہر سا لگا ہے تو یہ شعر کلی طور پر اپنے معنی تبدیل کر لیتا اور یہ سمجھنے میں مشکل نہ ہوتی کہ فطرت بھی زہر آلود ہے، اور اس شہر میں فرد کو زہر دے کر ہلاک

کیا جا رہا ہے۔

ماضی سے رابطہ قائم کرتے ہوئے شہر کے آثار تلاش کیے جاتے ہیں۔ شہر کی محبت اور اس سے وابستگی اردو جدید غزل میں بہ کثرت سامنے آتی ہے۔ شہر کے منفی حرکیات سے قطع نظر شہر کی زمین سے اپنے قلبی جڑ بنے کا اظہار غزل میں کم ضرور ہے مگر کمیاب نہیں۔

اس شہر کے تئیں کہیں کہیں ہونے کا رنگ ہے
اس خاک میں کہیں کہیں سونے کا رنگ ہے (منیر نیازی)

سونے کا رنگ تو چمک اور تابندگی کی طرف اشارہ کرتا ہے تو دوسری طرف یہ بھی ذہن میں آتا ہے کہ جس شہر کی بات کی جا رہی ہے وہ بہت خوشحال تھا مگر حوادث نے غالباً سونے کا رنگ بدل دیا۔ مثبت انداز میں اپنی ذات کی تنہائی کو شاعرانہ زبان میں برتنا مروجہ شعری اسلوب میں ایک نیا ڈھنگ لے آتا ہے اور تنہائی کا تجربہ ان کے لیے ایک تخلیقی عمل تو ہوتا ہے مگر شاعرانہ سطح پر اس قسم کا تصور شعر "شعری جمود کو توڑنے کے لیے کافی ہوتا ہے۔ کھوئے ہوئے شعر کے سراغ لگانے کا عمل ایسی جستجو کی طرف اشارہ کرتا ہے جہاں کچھ پا لینے کی کوشش کی جا رہی ہے مگر شہر سے محبت کی مثالیں اس دور کی غزل میں جا بجا دکھائی دیتی ہیں۔ اجڑے ہوئے شہروں کے گھروں کو یاد کرنا، بھٹکے ہوئے ماحول میں اپنے شہر سے اس قدر وابستہ ہونا، جدید شاعری میں ایک نیا انداز فکر ہے۔

ترس رہے ہیں سدا خشت خشت لمحوں کے
جو میرے دل میں ہے اس شہر بے مکاں کے لیے (مجید امجد)

آخر الذکر تنہائی جو شہر کے حوالے سے آئی وہ اس قسم کی تنہائی تھی جو المناک انداز میں ڈوبی ہوئی تھی۔ تھوڑا بہت تخلیقی عمل بن ہی نہ سامنے تو آتا تھا مگر اس کا مواد روایتی غزل کے قنوطی انداز سے جا ملتا تھا جہاں ذات کی گریز یت نمایاں نظر آتی ہے۔ یہ منفی شعری رویہ تو ضرور ہے مگر اس کا جدا لیاتی عنصر اپنی جگہ مسلم ہے۔

غزل میں گریز یت کا تیور، اداسی، تنہائی اور غیر یت کے تصورات سے مل کر تشکیل پاتا ہے۔ غزل جو روایت کے ساتھ سفر کرتی آ رہی تھی، چھٹی دہائی کے شعرا نے روایت

کے اس سانچے میں اپنے آپ کو ڈھل ہونے سے باز رکھا۔ خاص کر شہر کے خصوصی حوالے سے ان کے یہاں جس گھٹن کا احساس تھا اس نے ان کے فن کو جدت دی اور یہی نیا طرز احساس ان کے یہاں گریز یت کی جہت بنا۔ یہ جہت کا گریز پن نہیں بلکہ طرز احساس کا گریز تھا۔ ۱۹۶۰ء کے بعد پاکستان کے معاشرے میں خاص کر لاہور اور کراچی جیسے شہروں کی آبادی کئی گنا بڑھی۔ یہاں کی بدلتی اقدار نے شہر میں تنہائی اور گھٹن کے مسئلے کو اٹھایا۔ شعرا کے انفرادی تجربے ہم سب کے تجربے ثابت ہوئے اور فنی اظہار کے نئے افق دریافت ہوئے۔ یہی تبدیلی ۶۰ء کی دہائی سے پہلے کی اردو غزل کا ایک بڑا گریز تھا۔ ادھر تنہائی کا عنصر فکری اور جذباتی دونوں ہی سطح پر نمایاں ہوا۔ یہ تنہائی بعض شعرا کے یہاں تخلیقی قوت تو بن جاتی ہے مگر واپسی کا سفر پسپائیت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اپنے ہی شہر کے مکان جس میں ایک عمر گزاری جا چکی ہے۔ ان سے تعلق اب ختم ہو چکا ہے۔ غیر یت کی ایک دیوار ہے جو فرد اور شہر کے مختلف نمونوں (مکان وغیرہ) کے درمیان حائل ہے، اس حوالے سے مغائرت کی نظر رکھنا ایک قنوطی وظیفہ ہے جہاں شہر کے مکان اجنبی سوچوں میں کھوئے ہوئے ہیں، مکان شہر کی باتیں خواب ہو چکی ہیں۔

مکان اس شہر کے بھولے ہوئے سپنے لگے ہم کو
ہم ان کو سوچ میں گم دیکھ کر واپس پلٹ آئے (احمد مشتاق)

دوسری طرف فرد شہر میں سرگرم عمل تو ہے، مصنوعی تہذیب اور اقدار سے اپنی وابستگی کا احساس بہر طور فرد کو ہے تو سہی، وہ شہر کی فضا میں نہ جانے کیوں گم ہو گیا ہے۔ ہم اور آپ جو شہری رویے میں گھرے ہوئے ہیں۔ کاسموپولیٹن تہذیب پر رہتے ہوئے ہمارے تجربے میں یہ بات ہے کہ کھلی والے روز کراچی کے لوگ اکثر شہر سے باہر جانا چاہتے ہیں وہ شہر کی کئی منزلہ عمارتوں کے سایوں اور فلیٹ کی محدود زندگی سے باہر نکل کر تبدیلی کے خواہشمند ہیں۔ وہ سمندر کے کنارے جا بیٹھتے ہیں۔ ملیر (کراچی کے قریب واقع باغات، جہاں سے شہر کو سبزیاں سپلائی ہوتی ہیں) کے باغات یا ڈملوی (ملیر کے قریب کا علاقہ۔ یہاں باغات ہیں، کراچی کو یہاں سے پانی سپلائی ہوتا ہے) کے کنوؤں کا

www.urduchannel.in

پانی پیتا ہے یا چوکنڈی (کراچی سے شمال کی جانب ہزاروں سال پرانا قبرستان، جہاں کئی منزلہ قبریں ہیں) کے شہرِ خموشاں میں ماضی کو تلاش کرتا ہے۔ شہر میں رہنے والا فردِ شہری زندگی کی یکسانیت سے تنگ آ کر تبدیلی چاہتا ہے مگر یہ آرزو اس وقت دم توڑ دیتی ہے جب اس کو یہ احساس ہوتا ہے کہ ان جگہوں کو بھی شہری حرامیم نے گھیر رکھا ہے تو افسردگی چھا جاتی ہے۔ ماضی پرستی میں لذتیت کا ایک تصور ضرور پوشیدہ ہوتا ہے۔ جدید عمارتوں اور سطحی رشتوں سے باہر خاموش غاروں اور کھنڈرات میں "سکون تلاش کرنا" کاسموپولیٹن فرد کی ذات کا فطری مطالبہ ہے۔

شہر میں تشکیک، خوف، دہشت اور مارے جانے کا المیہ اس وجہ سے ہے کہ یہاں مادی اور فانوی رشتوں میں ہی معاشرہ اپنی شناخت کرواتا ہے جو اصل نہیں، کھنڈرات پر جا کر نہ صرف فردِ شہری زندگی کی نفسانفسی سے کچھ دیر کے لیے فراغت حاصل کر لیتا ہے (یا دور ہو جاتا ہے) بلکہ دوسری طرف اس کی فنکارانہ تطہیر بھی ہو جاتی ہے مگر موت کی دہشت اس پر چھا جاتی ہے۔

شہر میں انسانی رشتوں کے کھو جانے کا غم سب سے گہرا ہو جاتا ہے۔ فلک بوس فلیٹوں میں رہنے والے لوگوں کی زندگی کبوتروں کی سی ہو گئی ہے۔ جہاں سے فرد صبح دانہ چگنے نکلتا ہے اور شام واپس آ کر صبح کا انتظار کرتا ہے وہ یہ نہیں جانتا کے برابر والے فلیٹ میں کون رو رہا ہے؟ اور کس حالت میں ہے۔

زیرِ نظر غزل میں انسانی رشتوں کی سنگین حقیقتوں کو پہچاننے کی کوشش کی گئی۔ بعض شعرا کے یہاں ماضی پرستی کی المناکی، ایک شہر سے دوسرے شہر میں ہجرت کی واردات ایک نیا تجربہ بنتی۔ یہ تجربہ شہر کے استعارے سے ایک فنکارانہ اظہار بن کر نئی غزل میں داخل ہوا۔ نقادانِ فن نے اسے "نا سٹلجیا" کی اصطلاح سے بھی یاد کیا ہے جس میں یادِ رفتگاں کا عنصر زیادہ ہوتا ہے۔ کسی قسم کی عملی فکر نہیں ملتی۔ نقلِ مکانی ان شعرا کے یہاں ایک تہذیبی ہجرت کی شکل میں نمایاں ہوئی اور اس اجتماعی نقلِ مکانی نے انسانی رشتوں کی نئی جہت ماہیت سے اردو غزل کو متعارف کرایا۔ انسانی رشتوں کے کھو جانے کا حساس تجربہ اپنے عہد کی ویرانی

بن گیا۔ فطرت سے رشتہ جوڑنے کی کوشش اور شہر میں رہتے ہوئے یہ سب ناممکنات کی صورت میں سامنے آیا، واپسی کا سفر بڑا بھیانک تھا، جہاں شہر نے تہذیبی بدصورتی کے المیے سے فرد کو دوچار کیا۔ اداسی اور غیریت فرد کے لیے مقدر ثابت ہوئی۔ نئے نئے شہر بس رہے ہیں مگر ذات کا شہر اجڑ رہا ہے، بے تہذیب شہروں میں شاعر اپنے عہد کی ویرانی کو تلاش کر رہا ہے۔

جشنِ طرب منانے کو شاعر نے فنکارانہ انداز میں بیان کیا ہے۔ خوشی یا غم کا احساس اُن کے رویوں میں نمایاں ہے۔

شہر در شہر گھر جلائے گئے
یوں بھی جشنِ طرب منائے گئے (ناصر کاظمی)

کیا جشنِ طرب گھر جلا کر، شہر ویران کر کے ہی منایا جا سکتا ہے؟ کیا ہم سب نیرو ہیں؟ یا کیا شہر ایسے ہی مقام بن گئے کہ جن کو جلا کر راکھ کر دینا ہی مناسب اور موزوں ہے؟ اتنی خلقت کے ہوتے

شہر میں ہے سناٹا! (ناصر کاظمی)

کھوئے ہوئے شہر جو اصل میں آفتِ زدہ تہذیب ہے، کو تلاش کرنا بھی ان شعرا کو آتا ہے۔ شہر کی روشنیوں، سیاہ پتھروں، سرگرم زندگی کے پیچھے، انسان تقدیر کا غلام ہے، کنواں، خوفناک خواب، پیتل کا مور، سانپ یہ سب اشارے ایک ساکت تہذیب کی طرف اشارہ ہے۔ شہر میں انسان کے کھو جانے کا احساس کائنات سے انسان کی معنویت کو کھو دیتا ہے۔ رات کو جب زہریلا شہر سو رہا ہوتا ہے تو فردِ حیرت زدہ ہو کر اسے دیکھتا ہے کیونکہ وہ کسی زہریلے سانپ کی طرح سو رہا ہوتا ہے۔ اس حیرت زدگی میں رات نہ جانے کیسے گزر جاتی ہے۔

سویا ہوا تھا شہر کسی سانپ کی طرح
میں دیکھتا ہی رہ گیا اور چاند ڈھل گیا (منیر نیازی)

اس عہد کی غزلوں میں ماحول کا ایک واضح تصور سامنے آتا ہے۔ فردِ شہر میں آ کر اپنے آپ کو جہنم میں محسوس کرتا ہے کیونکہ اس کا فطرت سے رشتہ کٹ چکا ہوتا ہے۔ کوچہ،

گلی، ڈاموں کی پختہ سڑکوں میں تبدیل ہو چکی ہیں جہاں اس کی شناخت نظر تو آ جاتی ہے مگر اس سے جذباتی تعلق اس لیے نہیں کہ اب وہاں نہ کوئی زمین کی خوشبو کی بات کرتا ہے نہ بچوں کو یہ معلوم ہے کہ جگنو کیا ہوتے ہیں؟ یوں فرد اپنی فطرت سے کٹ کر تنہا اور اُداس ہو جاتا ہے مگر ہر شہر باہر سے ہنگامہ خیز ہے اپنے باطن میں خاموش ہے۔ پھر سے شہر میں یوں لگتا ہے کہ فرد کا گھر ہی سب سے بڑا ویرانہ ہے۔ یہ ویرانگی غیریت اور انسانی رشتوں کے غیر مؤثر ہو جانے کی وجہ سے ہے۔ یعنی شہر بنیادی طور پر غم آلود ہوتا ہے کیونکہ اس کی کوئی چیز اصل نہیں ہوتی۔ معنویت اس کی شناخت ہے۔

چمکتے بولتے شہروں کو کیا ہوا ناصر
کہ دن کو بھی میرے گھر میں وہی اداسی ہے (ناصر کاظمی)

شہر اپنی تمام سفاکیوں کے ساتھ اپنی پہچان کراتا ہے۔ شہر کا تصور دہشت انگیزی سے عبارت ہے۔ فردِ دہشت کے سامنے بے بس ہے۔ اس کی قوتِ ارادی سلب کر لی گئی ہے جہاں فرد کی شخصیت کا سفر اشیا کی طرف ہوتا ہے اور یہ سفر واپس اپنی ہی شخصیت پر آ کر ہی ختم ہوتا ہے۔ یہاں ہر شخص اپنی غلط کاریوں کو چھپائے پھرتا ہے۔ شہر کی گلیوں بازاروں میں آئے دن قتل و غارت گری کی وارداتیں..... اور مجرم کا سراغ نہ ملنا فرد کو لاکیفیت سے دوچار کرتا ہے۔ اپنے وجود کے نہ ہونے کا یقین اس کو خود ہی ہو جاتا ہے۔ شہر میں "ذاتی" زندگی گزارنے کی کوشش ایک خوفناک آزادی بن جاتی ہے اور زندگی کی یہی دہشت اسے بے معنویت تک لے جاتی ہے۔ فرد اپنے قاتل کو شہر میں تلاش کرتے کرتے تھک جاتا ہے مگر اسے اپنا قاتل نہیں ملتا کیونکہ ہر فرد اپنے رویوں اور مناقشوں میں ایک سا ہے۔ سب کے چہرے ایک سے ہیں۔

میں کس کے ہاتھ پر اپنا لہو تلاش کروں
تمام شہر نے پہنے ہوئے ہیں دستانے (مصطفےٰ زیدی)

شہر کے حوالے سے ۶۰ء کے بعد اردو غزل میں خوف، تشکیک، مایوسی، کرب، انتظار، اضطراب اور تنہائی کا احساس زیادہ ہو گیا اور بعض دفعہ شہر کے ماحول میں ہونے والی

بدعنوانیوں کے سبب بے اطمینانی کا احساس پیدا ہوا۔ اکتاہٹ کا احساس فرد کی عادت بن گیا۔ یہ عصابی مرض کی صورت میں بھی نظر آتا ہے۔ ہر شہر میں "اکتاہٹ" قدرِ مشترک ہے۔

عادت ہی بنا لی ہے تم نے تو منیر اپنی
جس شہر میں بھی رہنا اکتائے ہوئے رہنا (منیر نیازی)

شہر میں کسی کی اپنی ذاتی زندگی نہیں مگر ایک عجیب بات ہے کہ یہاں فرد کی آپ ایک داخلی زندگی پائیں گے، جو بہت حساس ہے۔ خوابوں میں ڈوبتی ہوئی دنیا جو شہر کی مصنوعی زندگی سے فرار ہے جہاں لاتعداد اندیشے اس کو حساس بنائے ہوئے ہیں۔ شہر کی طرف لوگوں کے آنے سے بہرحال ایک ماحولیاتی مسئلہ تو سامنے آتا ہے اور یہ مسئلہ شہر کے لیے پریشان کن ہے۔

کچھ نئے لوگ آنے والے ہیں
گرم اب شہر میں خبر ہے یہ (ناصر کاظمی)

فرد کا شہر میں رہنے کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ وہ ایک ہجوم میں رہ رہا ہے جہاں وہ خود اپنے آپ کو ہی شناخت کر پاتا ہے۔ اس ہجوم میں لاکھوں لوگ ہیں جو اسکے لیے اجنبی ہیں۔ پابندیوں کی گرفت میں تنہا انسان تھوڑی سی بات کرنے کو بھی جرم تصور کرتا ہے۔ جدید شاعری میں شہر کے تنہا فرد کے اندوہناک خاکہ کی نئی جمالیات، نئی حسی جذباتی اور فکری جہت کو شناخت کیا جا سکتا ہے۔ یہ شہر جہاں اشیا کی نہیں بلکہ اس کے تصور کی بھی قیمت ادا کی جاتی ہے۔ یوں شہر کو شناخت کیا جا سکتا ہے۔ مگر شہر میں بسنے والے افراد بے شناخت ہوتے ہیں۔ ہمارے شہروں کا سب سے بڑا المیہ اس کی تہذیبی بدصورتی ہے جہاں ہر چیز بدصورت ہے۔ ایک سمت تخلیقی تنہائی کی طرف جاتی ہے تو دوسری سمت اداسی اور حیرانی سے دوچار ہے۔ جب اجنبی فرد شہر میں داخل ہوتا ہے تو اس کے دل میں لاتعداد آئیڈیلز ہوتے ہیں جو مشکل ہی سے حاصل ہو پاتے ہیں۔ جب وہ اپنے آدرش کو اپنی نظروں کے سامنے بکھرتا دیکھتا ہے تو تنہائی کا شکار ہو جاتا ہے۔ یہ تنہائی اسے بعض دفعہ خودکشی تک لے جاتی ہے جس طرح کامیو کے "اجنبی" میں میورسالٹ ہے۔ یہ غریب شہر میں محرومی کی زندگی گزارنے کے بعد

www.urduchannel.in

اپنی موت پر اپنے اصل جوہر مردانگی سے روشناس ہوتا ہے۔ شہر میں فرد کے احساس تنہائی کا باعث میکانیت کو قرار دیا جاتا ہے جس کا نتیجہ دقیانوسی اور حسی جمود ہے جو انسانی رہبا اور تعلق کا فقدان اور جذباتی محرومی کا نتیجہ ہے۔ اصل میں یہ تنہائی میکانیت کی نہیں بلکہ فردیت کی پیداوار ہے۔ شہری معاشرے میں فردیت نے جس تنہائی اور محرومی کے احساس کو جنم دیا ہے اس میں خود غرضی سب سے اہم محرک ہے جو فرد کو تنہائی سے دوچار کرتی ہے۔

انسان ایک تہذیبی کردار کے طور پر آدمی ہوتا ہے اور یہی اس کا معاشرتی کردار ہے۔ شہر میں عموماً فرد کا تہذیبی کردار کھو جاتا ہے تو ایسا خلا پیدا ہوتا ہے جس میں سوائے غیریت اور تنہائی کے کچھ نہیں ہوتا۔ ہماری موجودہ دنیا میں دو ایسے محرکات ہیں جن کے سبب تہذیبی کردار کو جلاوطن ہونا پڑا۔ ایک ہے تاریخی اور جغرافیائی جلاوطنی۔ دوسرا ہے نقل مکانی اور اجتماعی پناہ گزینی اور ان دونوں اسباب سے جو افراد گزرتے ہیں ان کو غیریت کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ غیریت کا سب سے بڑا سبب صنعتی انقلاب ہے۔ شہریت کا فروغ اور مشترکہ خاندان کا بکھر جانا ہے اور سب سے اہم سبب دو عالمگیروں کی پیدائش۔

کسی تہذیب میں ایک سب سے بڑا المیہ زیان ہوتی ہے۔ ایک سیاسی تبدیلی کے نتیجے میں جب اوپر سے نیچے کی طرف سفر کرنا پڑے تو غیریت کا سامنا ہوگا۔ پاکستان میں اور خاص کر یہاں کے بڑے شہروں میں لوگ ۴۷ء کے بعد ہندوستان سے ہجرت کر کے آئے۔ یہ لوگ وہاں سے بڑی تہذیب لے کر آئے تھے۔ جو یہاں چل نہ سکی ان کو اوپر سے نیچے آنا پڑا۔ دوسری طرف تو دونوں نے اپنے قریبی رشتوں میں فساد پیدا کیا۔ اس طرح تصور شہر کے معنی بھی تبدیل ہو گئے اور مستقبل کے کلوط کرنے کا بس ایک ہی طریقہ تھا کہ روپیہ اور صرف روپیہ کمایا جائے۔ جن انسانی لطافتوں کے لیے ہم نے تعمیر کا جو خواب دیکھا تھا وہ اکارت گیا۔

☆☆☆

اردو افسانے کا ناسٹلجیا

اردو افسانہ اپنی بے خبری میں اس وقت نہایت ہی لہولہان ہوا جب اس نے جلاوطنی کا احساس تہذیبی محرومی کی صورت میں محسوس کیا اور اسی اذیت اور کرب ناکی کو نئے شعور کے ساتھ افسانے میں سمویا۔ یہ فنکارانہ معنوی گہرائی اردو افسانے میں ناسٹلجیا (Nostalgia) کی اصطلاح روشناس کروا گئی۔ جہاں افسانہ نگار کی ذات کا سفر اپنی ہی ذات کی روداد بناتے ہوئے شروع ہوتا ہے اور وہ اپنی کھوئی ہوئی یادوں، زندگی کے نہ بھلا دینے والے واقعات سے افسانے میں ایسا ناسٹلجیائی ماحول کھڑا کر دیتا ہے جس میں صرف افسانہ نگار ہی کی ذات نہیں بلکہ قاری بھی اس کی کھوئی ہوئی جنت میں کھو کر اس کی کہانی کا خود کو کوئی کردار محسوس کرنے لگتا ہے۔ اپنی ذات کی شناخت کے لیے نیا اردو افسانہ ــــ اپنی تہذیب و تمدن کی تاریخ کا گیان کرتے ہوئے ماضی میں حال کی آمیزش کرتا ہے تاکہ عہد حاضر کے کرب، دکھ، اذیتوں کے تجربے کو عمیق بالغ نظری اور کسی نئے فکری اور

فنکارانہ تجربے کے ساتھ پیش کیا جائے۔

"انسانی آگاہی کی دولت حال گذشتہ ہے ..... نیا افسانہ شاید اپنی تہذیب کے تجربوں کو اپنا کر اور اپنے عہد کی اذیتوں کو اپنے تجربے کا حصہ بنا کر ہی لکھا جا سکتا ہے اس صورت میں افسانے کی یہ شکل ہو سکتی ہے کہ ہم اپنے ماضی و حال کے ساتھ اس میں اپنے آپ کو محسوس کر سکیں، اپنا ادراک کر سکیں۔"

(انتظار حسین "اردو کا مختصر افسانہ پاکستان میں" سیپ کراچی شمارہ نمبر ۱۲)

بعض جگہ تو یہ ہوا کہ ناسٹلجیائی ادیب ماضی سے ایک قسم کا کیف حاصل کرنا چاہتے ہیں مگر وہ یہ بات بھول جاتے ہیں کہ ماضی ان کے ہاتھوں سے نکل چکا ہے۔ اب ہم اسے اپنی گرفت میں نہیں لے سکتے اور نہ یہ سوچتے ہیں کہ کیا وہ اس بات کی اہلیت رکھتے ہیں کہ وہ مستقبل پر کمند ڈال سکتے ہیں۔

ناسٹلجیا کا مفہوم غالباً ہمارے یہاں "خانہ کداسی" سے لیا جاتا ہے جو یکسر غلط ہے خانہ کداسی سے مراد Home Sickness ہے نہ کہ ناسٹلجیا ..... ناسٹلجیا جو بظاہر لاطینی لفظ معلوم ہوتا ہے، حقیقتاً دو یونانی الفاظ Nostos بمعنی "واپسی" اور Algos جس کے معنی "درد" ہیں ــــ سے مل کر بنا ہے۔ لفظی طور پر ناسٹلجیا کے معنی "دردِ آوردِ واپسی" ہوگا اس اعتبار سے لفظ ناسٹلجیا کو ہم "پس کر بہ" بھی کہہ سکتے ہیں مگر یہ کرب ماضی کی جانب واپسی سے مشروط و منسوب ہے۔ عموماً یہ کہا گیا ہے کہ یہ صرف یہ جانی کیفیت نہیں ہوتی بلکہ یہ ایک زیادہ وسیع اور عمیق یہ جانی کیفیت اور اصطلاحاً "عاطفہ" کہیں گے۔ "عاطفہ" سے مراد ایک خیال ایک معروض ایک شے کی جانب ایک طویل زمانے اور عمل کے نتیجے میں وقوفی یہ جانی نظام میلان ہوتا ہے جس کے نتیجے میں مختلف اوقات میں حالات کے تحت

جذبات بیدار ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر مجھ کو اپنی یونیورسٹی عزیز ہے جہاں میں نے تعلیم کی غرض سے چھ سال گذارے بعض دفعہ یہاں مجھے کامیابی حاصل ہوئی تو مجھے خوشی محسوس ہوئی۔ اپنی محرومیوں پر مجھے یہاں دکھ پہنچا۔ اساتذہ نے میری عزت کی تو مجھے فرحت ملی۔ امتحان میں مجھے نمبر کم ملے تو مجھے دکھ ہوا کسی نے بدتمیزی کی تو مجھے غصہ آیا۔ میرے جتنے تجربات اور میرے وقوفی تجربات نے مل جل کر ایک یہ جانی وقوفی نظام بُن دیا۔ یہ میرا "عاطفہ" ہے۔ جب یونیورسٹی کا نام سنتا ہوں تو خوشی ہوتی ہے جب اسے کوئی برا کہتا ہے تو غصہ آتا ہے جب اس کے بارے میں کوئی غلط خبر سنتا ہے تو دکھ ہوتا ہے۔ یہ جذبات یعنی خوشی، مسرت، غم اور غصے کے وقتی حالات کے تحت بیدار ہوتے ہیں۔ یہ وہ بلبلے ہیں جو پانی کی سطح پر ابھرتے اور بیٹھ جاتے ہیں۔ یہ تعلق جذبات اور عاطفہ کا ہے۔ جذبات وقتی نوعیت کے ہوتے ہیں۔ اور "عواطف" ہماری یہ جانی زندگی کے "مستقل" رویے یا سانچے ہوتے ہیں۔

ناسٹلجیا یا پس کر بہ سے مراد ہمارے وہ عواطف ہیں جن کا سیاق ماضی ہے لیکن اس میں اساسی طور پر جو جذبات پیدا ہوتے ہیں وہ کرب آلود اور دکھ سے بھرے ہوئے ہوتے ہیں مگر میری دانست میں پس کر بہ کی یہ لفظی تشریح ناکافی ہے۔ میرے خیال میں پس کر بہ سے دکھ درد ہی نہیں بلکہ فرحت اور مسرت کے جذبات بھی حاصل ہوتے ہیں اس سے ہمیں طربیتی کیفیت بھی مل سکتی ہے۔

وہ افسانہ نگار جنھوں نے برصغیر کی تقسیم اپنی آنکھوں سے دیکھی انھوں نے اس حادثے میں سیاسی اور مذہبی نتیجے میں پیدا ہونے والی انسانی صورت حال کی کرب انگیزی کو محسوس کیا، انسانی نقل مکانی جو نا صرف مذہبی بنیادوں پر تھی اس کو "ہجرت" کہا گیا جو اس جغرافیائی حرکت پذیری کا غلط تصور ہے کیونکہ ہجرت کرنے والا (مہاجر) واپس جانے کے لیے کسی خاص جغرافیائی علاقے میں سفر کرتا ہے مگر پاکستان سے جن لوگوں نے ہندوستان اور ہندوستان سے جن لوگوں نے پاکستان نقل مکانی کی وہ نئے علاقوں سے واپس نہ جانے کے لیے تھی۔ مگر ہمارے یہاں کے باشعور لوگوں نے اس نقل مکانی کو

www.urduchannel.in

"ہجرت" کی اصطلاح میں تبدیل کر کے پاکستان سے ہندوستان اور ہندوستان سے پاکستان جانے والوں کو اپنی ہی زمین پر ایک قسم کی "تہذیبی جلاوطنی" گزارنے پر مجبور کر دیا۔

برصغیر ہند و پاک میں تقسیم کا عمل مسلمانوں کی تیئس سے مدینے کی ہجرت سے مختلف تھا کیونکہ مذہبی جبر نے مسلمان کو نئے دین و مذہب کی تلاش اور اپنی زندگیوں کے تحفظ کے لیے مدینہ ہجرت کرنے پر مجبور کیا تھا۔ یہ حرکت پذیری خالصتاً عارضی نوعیت کی تھی جس کو روحانی اور مابعد الطبیعاتی حرکت پذیری بھی کہا جا سکتا ہے جس میں اس بات کا اشارہ ملتا ہے کہ ابدی اقدار جغرافیائی حدود کی پابند نہیں وہ ہر کہیں برتی جا سکتی ہیں۔ اگر آپ یہ مان لیں کہ پاکستان میں لوگوں نے محض مکانی اس وجہ سے کی تھی کہ اقدار کا استحقاق جغرافیائی بندشوں میں ممکن نہیں بلکہ محض مکانی کر کے یہ پابستی حدود پار کر کے ان کو پروان چڑھایا جا سکتا ہے اور اس کا امکان ہے کہ ایک جغرافیائی حدود میں بند ہو کر قدر شناسی سے نگاہیں اٹھنے کا ڈر ہو تو پھر آدمی زمانی طور پر نفسیاتی طور سے جتنے جتنے ایک روحانی محض مکانی مسافتا کرتا ہے تا کہ مناسب تناظر پیدا کر کے حال میں مروج قدروں کی اہمیت کا اندازہ کر سکے پاکستانی ادیبوں اور بالخصوص افسانہ نگاروں کی تحریروں کو سمجھنے کے لیے یہ ایک ہمالیاتی اصول برتا جا سکتا ہے۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ پاکستان کا افسانہ نگار کیوں اس نفسیاتی فاصلے کو پیدا کرنا چاہتا ہے اور اسے زندہ رکھنا چاہتا ہے اور وہ کون سے ثقافتی عناصر ہیں جن کا تناظر حاصل کر کے اپنے حال اور مستقبل کو بہتر طور پر سمجھنے کی کوشش کر رہا ہے۔ حال سے فرار اور بیزاری آدمی کو مستقبل کی طرف بھی لے جا سکتی ہے اور ماضی کی طرف بھی، لیکن دونوں صورتوں میں چاہے ہم ماضی میں جائیں یا مستقبل کی طرف بڑھیں پہلا قدم حال ہی سے اٹھانا پڑتا ہے۔ ہندوستان کی تقسیم کے وقت اور اس کے فوری بعد کی تحریریں اگر دیکھی جائیں تو اس میں ایک خاص رجائی کیفیت پائی جائے گی اور بعض مثبت قدروں کی طرف اشارہ ملے گا۔ اس میں ہم شوکت تھانوی کے بعض ریڈیائی ڈراموں کو بھی لے سکتے ہیں

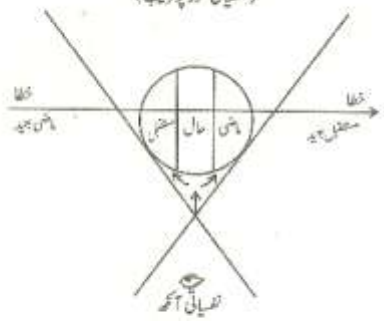
جس میں قبل پاکستان کی لکھنؤ اور دہلی کی زبان ملتی ہے وہاں کے نظام معاشرت کے اثرات اور طور طریقے بھی ملتے ہیں اور ہندو مسلم ثقافت کی طرف بھی اشارہ ملتا ہے جنھوں نے مسلمانوں کو ہند میں منفرد مقام دیا تھا۔ اس کی مثال اولوالعزمی، جائز حقوق کو حاصل کرنے کی کوشش، شرافت، مفید پوشی، ادب و شعر و موسیقی سے لگاؤ ـــــ اور یہ تاثر بھی ملتا ہے کہ انگریزوں کے زمانے میں نہ سہی مگر اس سے قبل حکومت اور سیاست کی باگ دوڑ مسلمانوں کے ہاتھوں میں تھی۔ لیکن نئی معاشرتی سیاسی تاریخ تو اب سب کے سامنے ہے کہ کس طرح پاکستان میں وہ طبقہ جس کا اوپر ذکر کیا جا چکا ہے ملک کے سیاسی ڈھانچے سے، اس کی حکومت عملیوں سے مختلف حیلے بہانوں سے دور ہوتا چلا گیا اور رفتہ رفتہ اس کو یہ احساس ہونے لگا کہ اس کی حیثیت اس معاشرے میں معاشرتی اور سیاسی نہیں بلکہ کاروباری ہے۔ وہ جامعہ سے سند لے کر بیرونی ملکوں میں کمائی تو کر سکتا ہے لیکن اپنے معاشرے کے مقدر سے اس کا کوئی ربط اور تعلق نہیں اس وقت کا ایک بڑا طبقہ اس بات کو تسلیم کرنے کو تیار نہیں کہ اس کی حیثیت کاروباری مشین میں ایک پرزے کی سی ہے کیونکہ قبل پاکستان کے دور میں بھی عام مسلمانوں اور خاص طور پر پڑھے لکھے طبقے کو یہ احساس رہا کہ وہ حکومت کو چلا سکتا ہے پیسہ اس کی زندگی میں اہمیت نہیں رکھتا وہ ایثار اور قربانی تو دے سکتا ہے، نہ وہ کسی کا خون مار سکتا ہے اور نہ کوئی اس کا خون مار سکتا ہے لیکن اس حال کے قریبی تناظر نے اس کے ثقافتی تناظر کو شدید صدمہ پہنچایا ہے اور وہ حال سے ہٹ کر ماضی میں جھانک کر خود کو دیکھنا چاہتا ہے کہ کیا حقیقتاً اس کا وجود کاروباری ہے، شہری زندگی میں ایک کھویا ہوا شخص ہے یا معاشرت و سیاسی زندگی میں وہ باوقار ادارہ ہے۔

یہ بھی ممکن نہیں کہ "پاکستانی ثقافت" کو ہم قبل تقسیم ہندی مسلم ثقافت سے علیحدہ نہ کر سکے اقبال کے کلام میں سے ہم اقبال کی غزلوں کو صرف اس لیے نکال نہیں سکتے کہ انھوں نے یہ غزلیں وطن کے رنگ میں لکھی تھی (ترکیبوں کو بنایا جا سکتا ہے؟) "آگ کا دریا" اس طیور ہند نہیں۔

یہاں ذہن یہ سوچنے پر مجبور ہوتا ہے کہ آج کے اردو افسانہ نگاروں کا ایک طبقہ ماضی

کی طرف کیوں جھانکتا ہے؟ اس کا ایک سبب تو یہ ہو سکتا ہے کہ وہ جو ماضی لے کر آیا تھا وہ کھو چکا ہے، وہ سرحد پار کرتے ہوئے نہیں کھویا۔ ہمارے یہاں کے بڑے شہروں کی گلیوں، قہوہ خانوں، سرکاری محکموں کے دفاتر میں اور جامعات کی راہداریوں میں کہیں کھو گیا ہے۔ جب چیز کھو جاتی ہے تو پیچھے ہٹ کر ہی تلاش کی جاتی ہے، سوئی ہاتھ سے گر پڑے یا تسبیح کے دانے ہاتھ سے نکل کر فرش پر پھیل جائیں تو ان کو تلاش کرنے کے لیے کھڑے ہو کر ہی تلاش کرنا ہوگا اور اٹھانے کے لیے جھکنا پڑے گا اور قریب آنا پڑے گا، مگر متلاشی نگاہیں فاصلے سے ہی تلاش کریں گی۔ جو بات تجربی اور مادی عالم میں درست ہے وہی ثقافتی اور عالم روحانی میں بھی کام کرتی نظر آتی ہے، مصور تصویر بناتے وقت دو دو قدم لے کر اپنے شاہکار کا مختلف تناظر سے جائزہ لیتا ہے اس کو درست بھی کرتا ہے اور اسے پیار بھی کرتا ہے۔ لیکن یہ دوری بیک وقت مکانی بھی ہے اور اس فاصلے میں زمانی عنصر بھی کارفرما ہے اس کا امکان ہے کہ اگر اپنی بنائی ہوئی ادھوری تصویر کو ہفتوں اور مہینوں کے بعد دیکھے تو اس کا تناظر اتنا بدل جائے گا کہ اس تصویر کو پھاڑ کر نئی تصویر بنانے پر جت جائے گا یہی صورت تاریخ نویسی کی ہوتی ہے اور ماضی میں جھانکنے کی ہوتی ہے یوں دوری بڑھ جائے تو تناظر خطا میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ یہ کہ مصور فی یا مصور اعلیٰ دور بیٹھ کا میل رکھتا ہے اور خود کو کاملاً ماضی میں اس مقام تک پہنچا دیتا ہے جو صدیوں پیچھے جا چکا ہے۔ لیکن اس شدید مابعد الطبیعاتی جست کا ہر شخص اور ہر ادیب متحمل نہیں ہو سکتا اور یہ نفسیاتی سطح پر ناممکن ہے کہ ایک آدمی کو ہزار سال پیچھے لے جایا جائے۔ جس طرح نفسیاتی طور پر اپنے ماضی قریب تک اس کی رسائی ممکن ہو جاتی ہے وہ ماضی جس سے اس کا تجربی تعلق ابھی منقطع نہیں ہوا ہے وہ ماضی جو مختلف افراد کی وجہ سے اب بھی زندہ ہے جیسے آج کل کربلا اور زوال اندلس کے سانحے کی نفسیاتی اہمیت کم ہو گی بہ نسبت ہندوستانی بابری مسجد کے واقعہ کے ـــــ کیونکہ ان کے فاصلے نفسیاتی طور پر قریب ہیں فاصلہ کم ہو تو مسخ ہو جاتا ہے، یہ نفسیاتی حدود ہیں جو آدمی کو ماضی میں جھانکنا ہی نہیں سکھاتے بلکہ مستقبل کی طرف بھی لے جاتے ہیں۔

زمانہ روحت
(نفسیاتی طور پر قریب)



"پس کر پیہ" میں انسانی اور تہذیبی صورت حال کو ایک فاصلے پر رکھ کر بحث کی جاتی ہے جس میں کسی اہم واقعہ کو نرا نقطہ تسلیم کر کے کم واقع مگر استعاراتی طور پر بیان کیا جاتا ہے۔ جس کے مضامیم بہر حال دنیاوی فاصلے (Tempora) پر آ کر ختم ہو جاتے ہیں۔ یہ فاصلہ عموماً روداد واقعات یا دو اشیا کے درمیان ہوتا ہے بعض دفعہ جذباتی تعلق اس قدر بڑھ جاتا ہے کہ ہماری توقعات سے تجاوز کر جاتا ہے۔ یہ جذباتی فاصلہ ہے جہاں عیب پسندی کا ایسا خواب دکھائی دیتا ہے جس سے کسی قسم کی بھی تجسیر کی توقع نہیں رکھی جا سکتی ـــــ شہر کا تجربہ تجربی بھی ہو سکتا ہے اور دماغ تک بھی امر اور یہ کہ فاصلے اتنے زیادہ یا اتنے کم نہیں ہیں کہ ہمارا فنکارانہ جمال مجروح ہو مگر بہت سے فاصلوں سے ہم براہ راست متاثر ہوتے ہیں جو ہمارے احساس، جذبوں اور سوچنے کے انداز میں موضوعیت کی دنیا قائم کر دیتے ہیں۔ یہ منظر بیت کا ستورے مگر فاصلے کا یہ تصور (پردہ) کسی لیر شفاف دودھ کی طرح ہوتا ہے جہاں عمو پیچھے کا منظر نظر نہیں آتا کیونکہ پیچھے کے منظر میں وہ اپنی یادداشت کہیں کھو آتا

www.urduchannel.in

ہے۔ یہیں آدمی کو نفسیاتی فاصلے کا انکشاف ہوتا ہے۔ اس کے ماضی کے تجربات اہم ہوتے ہیں، جہاں امیدوں اور آرزوؤں کا طوفان ہوتا ہے جہاں تشدد ہوتا ہے، سفاکی ہوتی ہے۔ المناکی سے بھرے ہوئے واقعات کا ایک نہ ختم ہونے والا سلسلہ ہوتا ہے مگر لکھنے والے کو پہلے ہی سے اپنے بنائے پختہ ذہن، اس کو کسی نہ کسی مخفی نظروں سے اوجھل نہیں تو دور ضرور رکھتی ہیں۔ جو دوسروں کے لیے بیاری تشویش بن جاتی ہے اور آدمی مزید تشویش کا شکار ہو جاتا ہے۔ بعض دفعہ استعاراتی عمل فاصلوں کے تعین میں ابہام اور الجھاؤ پیدا کر دیتے ہیں۔ کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ فاصلے ذاتی ضروریات اور چھوٹی اور غیر اہم معروضیت کے بھی شکار ہو جاتے ہیں۔ جہاں معروضیت اس بات پر زور دیتی ہے کہ اس کے تمام تجربات "موضوعیت" سے تعبیر کیے جائیں۔ ہمارا ذی زمانہ وجود مظہریت سے پُر ہے اور فاصلے کا تصور بہت کرب انگیز ہوتا ہے جو بہت ہی عملی قسم کا تصور ہے مگر پاکستان میں ہی کیا بلکہ ہندوستان کے اردو افسانے میں بھی نقل مکانی کا جمالیاتی تصور ملتا ہے۔ جمالیاتی نقطۂ نظر کو معروضیت کے ساتھ تصور کیا جاتا ہے ہمارے یہاں کے رومانی افسانوں میں موضوعیت بھری پڑی ہوتی ہے جس میں ذاتی واردات احساسات کو بنیادی قصہ کہنے کا محرک قرار دیا جاتا ہے مگر ہم اس میں بغیر شرکت غیرے مغالطے کھڑے کر دیتے ہیں مگر افسانے میں غایت، حقیقت پسندی، روحانیت، اظہاریت، خود بیت محسوسات اور انفرادی تجربات و تصورات بعض دفعہ تذبذب میں ڈال دیتے ہیں۔ مگر ان میں ذہنی فاصلے کی قدر مشترک ہوتی ہے۔ ذات کے حوالے سے فاصلے میں معروض بہت جلد علیحدہ ہو جاتا ہے اور عملی حقیقتیں تلاش کرتا ہے، یوں ذات معروض تو توڑ دیتی ہے اور غیر شخصی عنصر افسانے میں داخل ہوتا ہے یوں حقائق کے مختلف گوشوں کا انکشاف ہوتا ہے اور یہ سلسلہ تناقص پر آ کر ختم ہوتا ہے یہی فاصلے ہمارے تعلقات کی نوعیت کو تبدیل کر دیتے ہیں۔ کہیں کم، کہیں برابر اور کہیں فاصلے کی خلیج بہت بڑھ جاتی ہے۔ بعض دفعہ فاصلہ اشیا اور فرد کے درمیان وجہ مغائرت اور فرد کے آپسی فاصلے کی خلا، بیگانگی اور اجنبیت پر آ کر ٹھہر جاتی ہے مگر جہاں تک اردو کے افسانے میں بعضی نوعیت کے مسائل ہیں وہاں فاصلہ کم ہی نظر آتا ہے۔ پھر ایک نامیاتی

صورت میں اجتماعی حافظہ میں محفوظ رہتا ہے۔ منزل گم گشتہ کی جستجو اور کاروان رفتہ کا سراغ ہمیں ۱۸۵۷ء کے، کمران اور سن ستاون کی جنگ آزادی سے بہت پیچھے میدان کربلا، بلکہ جنگ بدر تک لے جا سکتا ہے۔ یہ ہماری تاریخ کی اولین آگ ہے اور ہماری قوم کا جو نیا احساس تعمیر ہو رہا ہے اس میں آٹھ سو سالہ ہندو مسلم تہذیب کے ساتھ چودہ سو سالہ تاریخی شعور بھی شامل ہے۔" (ادب میں فسادات اور ہجرت کا تجربہ، افسانہ نمبر شمارہ ۲۳ صفحہ ۳۳۱) قرۃ العین کا ناسٹلجیا آدمی کے جوہر اور ثقافتی نمونے کے ردعمل میں پروان چڑھتا ہے مگر ریاستی اور مذہبی جبر نے فرد سے فرد کا تعلق تباہ کر کے رکھ دیا۔ خاص کر ان کے افسانوں میں یوپی کے فرد کا بھرپور ناسٹلجیا ہے جہاں ہر گلی کے نکڑ پر مسلمانوں کی تہذیب اور ثقافت کے اثرات دکھائی دیتے ہیں۔

> "صوبے کی تہذیب سے مراد وہ کلچر تھا جس میں مسلمانوں کا رنگ غالب تھا۔ گھنی گلی ____ محلے محلے، گاؤں گاؤں سینکڑوں ہزاروں مسجدیں اور امام باڑے تھے۔ کتب مدرسے درگاہیں قلعے حویلیاں، چپے چپے پہ مسلمانوں کی آٹھ سو سال پرانی تہذیب تھی اور لطف یہ کہ مسلمان ابھی تک مرے نہیں تھے بڑے زور شور سے زندہ تھے..... اصغر عباس ان کا اکلوتا لڑکا تھا اب وہ پاکستانی فوج میں میجر تھا نہ وہ ان کو خط لکھ سکتا تھا اور اگر مر جائیں تو مرتے وقت وہ ان کو دیکھ بھی نہ سکے۔"
>
> (قرۃ العین حیدر، جلاوطن)

ان سب باتوں سے قطع نظر قرۃ العین حیدر کے ناسٹلجیا میں آفاقیت نہیں۔ ان کا تصور "پس کربیہ" (ناسٹلجیا) گھوم پھر کر ان کے والد صاحب کے کنبے پر واپس آ جاتا ہے، جو اس گھرانے کی جاگیردارانہ قدریں تھیں یہی ان کی اداسی ہے اور یہی ان کا "پس کربیہ" ان کا ہر تجربہ ہندوستان پاکستان کے معاشرے کا اعلیٰ طبقہ (اپر کلاس) ہے مگر اس کی مماثلت برطانوی لائٹ صاحب کی جنایا میں رہ گئے ہیں۔ ان کے دکھ درد، کرب، تاریخ کا

تعلق بنتا ہے۔ افراد اپنے ہاتھوں سے معاشرے میں جو دراڑ پیدا کرتے ہیں وہ کونسی خصوصیت کے حامل ہوتے ہیں مگر جہاں انسانی تعلقات صرف اس وجہ سے فریب کاری کی نذر ہو جاتے ہیں کہ نفسیاتی اور جذباتی فاصلوں کی فرد کے باہمی تعلق پر منفی اثرات پڑتے ہیں، یہی تعلق افسانہ نگار اور قاری کے درمیان بھی ہو جاتا ہے لہٰذا بہتیرے سے یہ ضرورت محسوس کی جا رہی ہے کہ افسانہ نگار اور قاری کے درمیان فاصلے کا تعین ہونا چاہیے۔

برصغیر کی تقسیم کے بعد اردو افسانہ اپنی "پس کربیہ" کی صورتحال بعض دفعہ ماضی کے حوالے سے حال کا "شہر آشوب" ہے۔ جہاں نوحہ گری کرتے ہوئے اپنے ذات کے المیے کو ہمہ گیر حقیقت، وسیع معنویت کو نئی تہذیبی حسیت کی طور پر روشناس کرایا گیا۔ جہاں نئی قوم اور ریاست کے اجتماعی ضمیر سے لے کر فرد کی چھوٹی موٹی کمینگیوں پر بڑی ہی چابک دستی سے قلم چلایا گیا، ممتاز شیریں نے لکھا ہے "تقسیم کے وقت جو نئے ادیب لکھ رہے تھے یا جو ادیب تقسیم کے فوراً بعد ابھرے ان کے ذہنوں میں بھی ہجرت کا تجربہ بس گیا تھا ان میں خصوصیت سے قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کے یہاں جلاوطنی اور ہجرت کا تجربہ معنویت اور گہرائی کے ساتھ پیش ہوا ہے۔ ان کی تحریروں میں Nostalgia کا دھیما دھیما درد و غم کی طرح چھوت بہا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے لیے ہجرت کا تجربہ بے حد اذیت ناک تھا اور اسی کرب اور اذیت نے ان کے فن کو جلا بخشی تھی (ان کی بہترین تحریریں پاکستان میں لکھی گئیں چنانچہ جلاوطن۔ سیتاہرن۔ آگ کا دریا) پھر اپنی بہشت گم گشتہ، اپنے ماضی، اپنے اصل کی تلاش میں قرۃ العین حیدر ہندوستان اور ہندوستان کی قدیم تاریخ کی طرف واپس لوٹ گئیں۔ (گو اس کا یقین مشکل سے ہی آتا ہے کہ انھیں وہاں اپنی بہشت گم گشتہ مل ہوگی) انتظار حسین اپنے ماضی اپنی بہشت گم گشتہ کی تلاش میں کچھ دیر کے لیے اپنے دیس گئے ____ "سانجھ بھئی چوندیس" ____ لیکن انھیں اس کا اعتراف ہے کہ وہاں بہشت نہیں ملی اور اس احساس کے ساتھ واپس ہوئے کہ اپنے ماضی اور اپنے اصل کی تلاش کہیں اور ہی لے جاتی ہے۔ چاہے تہذیبی سالمیت رخصت ہو چکی ہو اور عہد حاضر کے انقلاب نے سب کچھ درہم برہم کر دیا ہو۔ ماضی کا درشادوں کی

شور کمہار کی چاک کی طرح سے ہے جو دائرہ کاٹ کر ایک ہی برتن بناتا ہے عہد گذشتہ کا گھر انھیں آگے کی طرف بڑھنے نہیں دیتا قرۃ العین کا "ناسٹلجیا" ساکن صورت میں زندہ ہے۔ ان کے خاصے افسانوں کا پس کربیہ پاکستانی معاشرے کی اس جبریت کا بھی کھلا ردعمل ہے جس نے قرۃ العین حیدر کو پاکستان سے نکل جانے کا حکم دیا مگر سوال یہ ہے کہ کیا پاکستان سے نقل مکانی کرنے کے بعد ان کو وہ گم گشتہ جنت ملی جس کا خواب وہ ہندوستان (بالخصوص یوپی) میں دیکھنے کی خواہش رکھتی تھیں؟

گو عصمت چغتائی "ناسٹلجیا" کی افسانہ نگار نہیں مگر ان کے بعض افسانوں میں ناسٹلجیا کا کرب بھرا ہوا ہے۔ ان کا یہ کرب انتاجذباتی اور اس کو بیان کرنے کا انداز اتنا بے ساختہ ہے کہ اس کی سچائی... اور اس طرح اس جذبے کا اظہار اس قدر راست گوئی سے کرنا بہت کم لکھنے والوں کے حصے میں آیا۔ عصمت نے تقسیم کی سفاکیت کو بھی محسوس کیا اور ان جذباتی روابط کے ٹوٹ جانے پر نوحہ گری بھی کی، جو کسی سرکاری دستاویز کا عنوان نہ بن سکی۔ عصمت کو فرد کی جنم بھومی، جس کمرے میں ایک فرد پیدا ہوا تھا وہ مقدس کمرہ دکھائی دیتا ہے وہ اس کے لیے "مقدس کوکھ" کا لفظ بھی استعمال کرتی ہیں۔

> "بڑی بیٹی کی یاد ایک دم ہوک بن کر کلیجے میں کوندگئی، وہ کونے میں اس کا نال گڑا تھا ایک نہیں اور دس نال گڑے تھے۔ ان کی روحوں نے پہلی بار یہیں سانس لی تھی، دس گوشت پوشت کی مورتیوں نے، دس انسانوں نے اس مقدس کمرے میں جنم لیا تھا اس مقدس کوکھ سے تنے وہ آج چھوڑ کر چلے گئے تھے جیسے وہ پرانی کینچلی تھی..... ہندوستان پر عمل جراحی کے ہاتھوں اور کھل نثروں سے ہوا کہ ہزاروں شریانیں کٹ کٹ گئی ہیں۔ خون کی ندیا بہہ رہی ہیں کسی میں اتنی سکت نہیں ٹانکہ لگا سکے ..... جب پاکستان کا لین دین چننے کا مشغلہ تھا۔"
>
> (عصمت چغتائی "جڑیں")

www.urduchannel.in

انتظار حسین کے یہاں "پس کر بیہ" زمینی ناسٹلجیا سے زیادہ عقیدے اور عقائد کا ناسٹلجیا ہے، ان کا مذہبی تجربہ دراصل اسطور یہ (متھ Myth) ہے ان کے یہاں جو مخصوص رنگ نظر آتا ہے دراصل عقیدے کی وہ ثقافت ہے جہاں مذہبی اساطیر جغرافیائی نقل مکانی کے بعد اپنا وہ تاثر قائم نہ کر سکی جو افسانہ نگار کے یہاں اوائل عمری کے زمانے میں اس کے ذہن و دماغ میں رچ بس گئی تھی۔ تقسیم ہند کے بعد پاکستان اور ہندوستان میں اردو افسانہ ایک طرف تو سرحدی حدود کی پاسبانی کرتا نظر آتا ہے تو دوسری طرف سرحدوں میں رہ جانے والے سوراخوں سے بہت سے لکھنے والوں نے ادھر ادھر جھانک کر اپنے حال کے غم کو ہلکا کرنے کی کوشش کی۔

> "ہمارے اجداد نے جو سادات عظام میں سے تھے تاریخ میں بہت سے
> مصائب اور آلام دیکھے ہیں مگر شجرے کے گم ہونے کا الم ہمیں سہنا تھا۔
> اب ہم ایک آفت زدہ خاندان میں ہیں جو اپنا کھاتہ اور شجرہ گم کر چکا
> ہے اور انتشار کا شکار ہے۔"
>
> ("انتظار حسین" ہندوستان سے ایک خط")

ذات کا خلفشار، ذات کی ناسٹلجیائی خود آگہی نے انتظار حسین کو عقائد کی اساطیر کے اس کنوئیں میں دھکیل دیا جہاں کی ہر دیوار چیخ چیخ کر یہ کہتی ہے کہ تم جس جنت کا خواب دیکھ رہے ہو وہ نہ یہاں ہے اور نہ وہاں ہے۔ انتظار حسین کے ناسٹلجیا میں سب سے بڑا مسئلہ یہ ہے کہ وہ اپنے ماحول کو اپنے لیے جیسا ماننا نہیں سمجھتے ہیں وہ ویسا نہیں۔ ان کا "پس کر بیہ" ہزاروں میل کے جغرافیائی دائرے سے کچھ اوپر بچھ ہے۔ یہ ویسا بے رنگ ناسٹلجیا نہیں جو انگریزوں کو ہندوستان میں ہوا تھا یا امریکی سرخ ہندی کو اپنے ہی ملک سے رہتے ہوئے امریکہ کے مشرقی ساحلوں پر یورپی آبادکاروں کی نقل مکانی کے بعد ہوا۔ انتظار حسین کے یہاں ذہنی جلاوطنی کا جو تصور ہے وہ کربلا سے اٹھنے والا وہ کرب اور اضطراب ہے جو شاعری میں میرانیس کے یہاں دکھائی دیتا ہے۔ انتظار حسین کے یہاں سفر ایک تجربہ کم ایک اذیت ناک عمل زیادہ ہے جہاں نئے ماحول اپنے تئیں نامانوس اور اجنبی لوگ انسانی

استحصال کی نئی صورتیں ــــ یہ سب ایسی باتیں تھیں جس سے افسانہ نگار سوچنے پر مجبور ہوئے مگر خواب اور حقیقت کے درمیان ترجیحات کا مسئلہ ہو تو انتظار حسین درمیانی سرحد پر کھڑے ہو کر اپنے ناسٹلجیا کو اپنے حال کی گم شدگی میں دفن کر دیتے ہیں۔ جہاں ان کے ماضی کے تجربات ابھی تک ان کے صندوق میں جواہر نایاب کی طرح محفوظ ہیں جن کو کھولتے ہوئے وہ ہر وقت خوف زدہ ہیں اب یہ تمام تجربے بوڑھے افسردہ اور نومیدہ تجربے بن کر کتابوں میں محفوظ ہیں جن سے برصغیر کی نئی نسل کو کسی قسم کا سروکار نہیں کیونکہ نئی نسل اس ناسٹلجیائی تجربوں کو پرکھنے سے قاصر ہے یا انھیں سمجھنا نہیں چاہتی کیونکہ ان کا مسئلہ تہذیب، یا تاریخی شعور اور اجتماعی شعور نہیں بلکہ منافقت، مادی افادیت، شوبزنس کا گلیمر اور کچھ نعرہ بازی ہے۔ جس کو وہ جیسا بھی بنا کر اپنے حال اور شاید مستقبل کو مادی طور پر خوشحال بنانا چاہتے ہیں۔ ماضی اذیت ہے اور وہ انسان کو زندہ رہنے کا حق نہیں دیتی اور نہ ہی اپنے آپ کو فنا ہونے میں مدد دیتی ہے لہٰذا اردو کا افسانوی ناسٹلجیا جمالیات کی دوسری سے آگاہ ہوا وہ باغ ہے جہاں کوئی سیر کے لیے نہیں آنا چاہتا۔ یہ انحراف کی صورت تو ہو سکتی ہے مگر انسانی بقا اور اس کے وجود کو اس طرح سیراب نہیں کر سکتی جیسے حال کے معاشرتی اور معاشی حالات سیراب ہونے کو کہتے ہیں، یہ تضادات "نفی ذات" کی اس جہت کو نئے افسانے میں کرب انگیزی کے ساتھ سامنے لاتے ہیں جہاں ناسٹلجیا محض ایک ذہنی تحریر ہی اور کچھ کے یہاں ذہنی عیاشی بن گیا اور یہ کم بختی ہے کہ وقت کے تھپیڑوں کو قبول نہیں کرنا چاہتے۔ وہ اپنے ماضی میں ایک روحانی تڑپ محسوس کرتے ہیں اور یادوں کو روشن مستقبل کی علامت محسوس کرتے ہیں۔ ان کا یہ ناسٹلجیائی جبر تخلیقی جمالیات ثابت ہوتا ہے۔ جہاں تحمل اور جذباتی انحطاط ان کی نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے۔

انتظار حسین کے افسانے بنیادی طور پر ماضی سے اپنا انکار ہیں۔ دراصل یہ مستقبل کی شناخت ہیں جو اُن کے عقائد اور عقیدت کے دائرے میں پروان چڑھتے ہوئے ایک ایسی تہذیب کا خواب دیکھ رہے ہیں جو اپنے اصل میں بذات خود ایسی نہیں جو افسانہ نگار کے خواب کا آدرش ہے۔ یہ ایسے خواب ہیں جو آنکھ کھلتے ہی افسانہ نگار کو خوابوں کی جنت سے

باہر نکال کر دہکتی ہوئی دوزخ میں لا پھینکتے ہیں۔ فردوسِ گم گشتہ کی تلاش یا فردوسِ نو کی تعمیر۔ فردوسِ نو کی تعمیر آپ کی خلاقی کی طلب گار ہوتی ہے جو ہمارے اس ناسٹلجیائی افسانہ نگار میں کہیں بھی نظر نہیں آتی۔ انتظار حسین کے قریب قریب تمام افسانے تہذیبی فضا کی بدلتی ہوئی تاریخ کا ناسٹلجیائی خواب ہیں جو ان کے یہاں محض "جلاوطنی وظیفہ" ہیں جو ٹوٹنے کے بعد نہایت اذیت ناک ہو جاتا ہے۔

احمد ہمیش کا ناسٹلجیا ذرا مختلف نوعیت کا ہے ان کے اس کرب میں فرد کی وہ سفاک تصویر بیان کی گئی ہے جو جدید انسان کے شعور کا خاصہ بن چکی ہے۔ ماضی۔ حال اور مستقبل ایک خواب کی طرح سکڑ ہے جہاں چاند کی چاندنی بھی دھوکا نظر آتی ہے۔ اپنے وجود کی گم شدگی اور ذات کی بے شناختی کا المیہ احمد ہمیش کی کہانیوں میں ان کی کہانیوں کی بنیادی قدر ثابت ہوتی ہے جہاں افسانہ نگار کو اپنی مٹی بھی شاید جگہ نہ دے۔ انسانی جلاوطنی کا بشریاتی احساس اور انسان کی گوشت پوشت کے انسان سے حسی، جذباتی اور جمالیاتی جنگ ہی احمد ہمیش کا "پس کر بیہ" ہے۔ یہ کرب انسانی تعلقات کی غیر یقینیت سے شروع ہو کر موت کی اس آگہی پر ختم ہوتا ہے جہاں انسانی فنا کا تصور ایک سب سے بڑی معاشرتی حقیقت کے روپ میں سامنے آ کر انسانی زندگی کی موت کا ناسٹلجیا بن جاتی ہے مگر وہ اب اس سکہ بند ناسٹلجیا سے باہر نکل آئے ہیں، اس سے ان کی نجات ذرا مشکل ہی دکھائی دیتی ہے۔ "مکھی" سے لے کر "پٹل اور پل III" تک کا ان کا افسانوی سفر ایک طرف تو ان کے یہاں ایک وجودی "پس کر بیہ" کی صورت میں سامنے آتا ہے تو دوسری طرف ان کے کرب کی رومانیت ان کو بعض دفعہ خاصا الجھا بھی دیتی ہے۔

> "چھوڑو ــــ اب میں زیادہ ناسٹلجیا میں نہیں رہ سکتا۔ مصنف اکتاہٹ
> سے بولا تم چاہو تو رہو اس کے باوجود تمہارا مجھ پر بس چلے تو واقفیت کی
> یادداشت کو التباس میں رکھ کر جاگو، جگاؤ سو جاؤ یا مجھے جلا دو دونوں
> صورتوں میں تم معصوم انگلیوں کے خوابوں سے ملتا جلتا خواب دیکھو گی

اور مجھے دکھانے پر مجبور کرو گی۔ پھر بھی اس سے جگانے والے سوالوں کا
انت نہیں ہوگا۔ جس سال طاعون آیا ــــ چیچک۔ کس سال ہیضہ،
کب زلزلہ۔ جب جنگ، کب اکال پڑا تھا۔ کیا مویشیوں کے ساتھ
بہت سے آدمیوں کے مرنے میں بھید تھا، کیا ہوئی دھرتی پر کوئی ایسا قحط
نہیں پڑا جس میں کوے اور گدھ مرے ہوں اور آدمی ان کو لوچ نوچ کر
کھا رہے ہوں ــــ آقا اچھے تھے یا آزاد غلام، ماضی، حال، مستقبل
کس کا ہے۔ ہے بھی یا نہیں۔ کون کہاں پیدا ہوا۔ ہوا بھی یا نہیں۔ قبر
کہاں کھدے گی۔ کھدے گی بھی یا نہیں۔"

("احمد ہمیش" کہانی مجھے لکھتی ہے")

احمد ہمیش پاکستان میں خواب دیکھتے ہیں اس کے مناظر ہندوستان اور بالخصوص مشرقی یوپی کے شہر بلیا کے چھوٹے سے گاؤں "انوایاں" ہیں۔ ان کے خوابوں کی یہ جنت انتظار حسین کی "بستی" سے کسی طور کم نہیں۔ مگر فرق یہ ہے کہ احمد ہمیش کراچی کی شہری زندگی کے جن سفاک تجربوں کو اپنے افسانے میں جگہ دے رہے ہیں اس میں "انوایاں" کا وہ معصوم دیہاتی کا کردار کسی نہ کسی طور پر نظر آتا ہے جو اپنے خوابوں میں جلاوطن ہے جو کہ انتظار حسین کی بستی کا مسئلہ ہے۔ ان کے خواب اپنے گزرے ہوئے وقت کی منظر کشی ہیں۔ جہاں ان کا تناظر ان کی اس محرومی کی تصویر کشی کرتا ہے جہاں پر وہ جذباتی محرومی کو قاری میں سے ہی صرف جذبوں سے کیش کروانا چاہتے ہیں۔ جب کہ احمد ہمیش اپنی زندگی کی کرب ناکی سے فردی عیاری اور سفاکی پر سوچنے کا انداز بیان کرتے ہیں ان کی ذاتی واردات اجتماعی واردات بن کر سامنے آتی ہے ان کے کردار ہمیں اپنے ہی شہر قصبوں کی سڑکوں پر نظر آتے ہیں جس طرح جوائس کے "ڈبلنرز" میں شہر ڈبلن کے بوڑھے، چنگشن خور، پادری وڈ کا ندارد فیرہ سب کو شہر ڈبلن سے نکال کر ہم دنیا کے کسی بھی شہر کی گلیوں اور کوچوں میں گھومتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ یعنی انسانی محرومی اور انبساط ہر فرد کے لیے یکساں ہی ہوتے ہیں احمد ہمیش کو اپنی ذات سے بہت موہ ہے اور اس موہ سے نکلنے کے لیے انھوں نے بہر حال کوششیں

www.urduchannel.in

کیں مگر ناکام رہے۔ احمد بیتش کی دانست میں خودسوانحی کہانی کا بڑا جوہر موجود ہوتا ہے۔ لہٰذا انھوں نے اپنی ہر کہانی میں کسی نہ کسی طور پر اپنی سوانح بیان کی ہے اور اسے خاصا ڈرامائی رنگ بھی دیا یا دوسروں کی زندگی میں جھانکنے کا طریقہ یا خارج سے کچھ اختیار کرنے کا مسئلہ بھی ان کے یہاں ذات ہی کے حوالے سے رہا۔ ان کا خیال ہے کہ انھوں نے اس حوالے سے اپنی ذات کی انا کو اجتماعی انا میں تبدیل کر دیا لیکن وہ یہ تصور کیے بیٹھے ہیں مگر درحقیقت انھوں نے اپنے آپ کو ایک فریب کے پنجرے میں رکھا خود تو جگہ جگہ دوسروں سے بچاتے بچاتے ہوئے آزار کی شناخت کی لیکن خود انھوں نے دوسروں کو جو آزار پہنچائے اس کا تذکرہ اپنے سوانحی ناولانوی ناسٹلجیا میں نہیں کیا۔ ہر چند کہ وہ یہ بات اچھی طرح سے جانتے اور سمجھتے ہیں کہ وہ اندر سے شیطان صفت ہیں لیکن اپنی کہانیوں میں رحمانی ہالہ بچھائے ہوئے ہیں (مثلاً ان کی کہانیاں "ساتویں کہانی، فریادی کے، کہانی مجھے لکھتی ہے" وغیرہ) یوں انھوں نے اپنے آپ کو کاتھارسس کر رکھا ہے جو بذات خود ایک بہت بڑی نفسیاتی آگہی ہے وہ نفسی معاملات میں بہت ہی گھنیری حرکتیں کرتے ہیں لیکن خود کو اس سے بچانے کی خواہش بھی ہے اور ساتھ ہی اعلیٰ ارفع بننے کا ارمان بھی ہے وہ اپنے ناسٹلجیائی فرد کو ماضی کے حوالے سے عظیم تر دیکھنا چاہتے ہیں جب وہ حال میں ہوتے ہیں تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان کا ماضی اور مستقبل لحاتی حال میں سمٹ آیا ہے۔

وقت آتا ہے اور تیز سحر کی طرح گزر جاتا ہے، اس کو ہم محسوس کرتے ہیں اس کی جمالیات میں اس قدر کھو جاتے ہیں کہ وقت گزر جانے کے بعد اس کو ہم مشکل ہی سے اپنی گرفت میں لے پاتے ہیں گزرے ہوئے وقت کی یاد قنطیسی بن جاتی ہے یوں فرد اپنے ماضی سے جذباتی طور پر وابستہ ہو جاتا ہے۔ (ہم ماضی سے سبکدوش نہیں ہو سکتے) ماضی حال کے لیے سبق آموزی کا سبب بھی ہوتا ہے۔

سید محمد اشرف کے یہاں روایتی ناسٹلجیا کی بازگشت سنائی دیتی ہے جو ترک وطن کے بعد عموماً فرد کے ذہن و دل پر چھا جاتی ہے۔ وہی انفرادی اور قانونی مجبوریاں اس کی راہ میں حائل ہو جاتی ہیں۔ نقل مکانی کی صورت ان کے یہاں ایک ماتم کی شکل اختیار کر گئی ہے۔

"دیکھو پُر سلامت تو لے جا رہے ہو لیکن اتنا کرنا کہ ہندوستان پر سے گزرو تو ان لوگوں کا ماتم کر لینا جو یہاں سے وہاں جا کر بے وطن ہو گئے۔" (ڈار سے بچھڑے) سید محمد اشرف کو یوپی کی تہذیب پر جذباتی حد تک فخر ہے اور ان کا لسانی اور تہذیبی احساس برتری اور ایک مخصوص خطۂ زمین سے ان کی وابستگی محض جذباتی ہے۔ مثلاً وہ کہتے ہیں "کیا بات کروں اس پنجابی ڈرائیور سے"..... آگے چل کر لکھتے ہیں..." آپ یوپی کے تھے تو اس لفظ "تھے" پر میں تم سے گھنٹوں بحث کر سکتا ہوں۔ کیا پاکستان آنے کے بعد میرا اس ٹکڑے سے کوئی ناطہ نہیں رہا۔ جہاں میرے بچپن نے متا کی اور یاں سنی تھیں۔ جہاں میرے لڑکپن نے چھوٹے چھوٹے جذبوں سے محبت کرنا سیکھا تھا، جہاں میرے عقل و ہوش کے پاؤں پر نکلے تھے۔" (ڈار سے بچھڑے) اس افسانے میں وہی روایتی ناسٹلجیا کی لہر گری ہے جس کا تعلق فرد کے جذبات سے ہے جو اردو کے چند افسانہ نگاروں کا دائمی روگ بن چکا ہے۔ جہاں یادوں کے بکھراؤ سے عاصر شعور کے لامحدود عمرانیاتی جبر کا انکشاف کرنے کی کوشش کی گئی ہے جو محض گونگا احتجاج بن کر رہ گیا ہے۔ حافظے کی بازیافت روایتی اساطیر کا پس کر رہ ہے جہاں نوشگوار یادیں بھی اس درجہ قنوطی ہو جاتی ہیں کہ ماضی کا انبساط دل خراش سانحے میں بدل جاتا ہے۔

اردو افسانے میں پس کر یہ یا ناسٹلجیا ایسی محرومی ہے جو سوائے ذہنی ایجٹیشن کے کچھ نہیں۔ ناسٹلجیا آگے بڑھنے کی قوت کو ابھارتی ہے مگر ہمارے یہاں یہ ہوا کہ ناسٹلجیا ہمارے لکھنے والوں کی ذات کی نوحہ گری ہے آگے نہ جا سکا۔ ان افسانہ نگاروں میں نصابی تاریخی شعور تو بہت دکھائی دیتا ہے مگر اس تاریخی شعور کو تجزیہ کرتے ہوئے مستقبل کی کوئی فکر سامنے نہیں آتی وہ فکر جو عموماً سوچنے والے کی باتوں اور تحریروں کو کمال تک پہنچاتی ہے۔ آج چالیس پینتالیس سال گزر جانے کے بعد افسانے کا "ناسٹلجیا" ختم ہو جانا چاہیے تھا کیونکہ یہ ہمارے یہاں کوئی فن کارانہ قدر نہ بن سکا ماسوا ان کے کہ یہ تھکوں اور فیشن زدہ دانشوروں کے لیے ایک اچھا حیلہ مگر سوچنے والوں کے لیے اذیت بن گیا ہے۔ اسی وجہ سے نئے افسانہ نگار ان بدعتوں کا شکار ہو گئے ہیں جن میں انھیں مبتلا نہیں ہونا چاہیے تھا۔

آج ہندوستان اور بالخصوص پاکستان میں پچیس تیس سال کا "افسانہ نگار" اس ناسٹلجیائی افسانے کو ایسی بھونڈی نقالی کے ساتھ برت رہا ہے جو اس کا تجربہ نہیں اور یہ نقلی افسانہ نگار سنے سنائے تجربات کو اپنے افسانوں میں کسی اخباری رپورٹر کی طرح برت رہے ہیں۔ اب اردو میں افسانے کا یہ ناسٹلجیا افسانے کی وہ فیشن زدگی ہے جس میں غیر اہم لکھنے والے کچھ کر اپنے سر وہ جادو چڑھانا چاہتے ہیں جو ان کے دم قلم میں نہیں کیونکہ ان ناسٹلجیائی افسانوں کا تمام کا تمام ڈھانچہ غیر حقیقی اور سرآمیزی سے پُر ہوتا ہے۔ ناسٹلجیا کو مفروضہ بنا کر اور اپنے اوپر غیر تخلیقیت کا لبادہ اوڑھ کر یہ لوگ جس غیر ذمہ داری سے افسانے لکھ رہے ہیں وہ انجمنوں میں چھپنے والی ان کہانیوں سے کسی طور پر بہتر نہیں جہاں "سونا گھاٹ کا پجاری" ہوتا ہے یا "سرکی دیوی" کی کتھا کی کسی کتھاؤں کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔

اردو افسانے میں "لاحاصل" "میں" "حاصل" کو تلاش کرنے کی غیر فطری خواہش پس کر یہ کے تصور کو دھندلا دیتی ہے۔ غیر حقیقی مظاہر میں ذات کا جذباتی تڑکہ جو عارضی طور پر کر لیا جاتا ہے جس سے ایک غیر مانوس زبان جنم لیتی ہے جو عام قاری تک رسائی نہیں کر پاتی اور افسانے میں یہ غیر معقول رویہ کئی گنجلک تخلیقی اور جمالیاتی مسائل پیدا کر دیتا ہے کیونکہ قاری کہانی یا افسانے کی موضوعی ناسٹلجیائی زبان سمجھنے سے قاصر رہتا ہے جس کی مثال انتظار حسین کے افسانے "دوسرا گناہ" "شہر افسوس" "وہ جو دیوار کو نہ چاٹ سکے" ہیں۔ یہی انتظار حسین کا ناسٹلجیا ہے کہ وہ کھوئے ہوئے یادوں کے شہر کو زبان کے ذریعے ہی سے دریافت کرتے ہیں اور جب افسانے میں ایک مخصوص زبان کی تشریح مشکل ہو جائے تو اس کے فنی اور جمالیاتی پیمانہ حسن کی روایت دم توڑ دیتی ہے۔ داستانوں، کتھاؤں، مذہبی اعتقادات، خیالی کہانیاں اور اخلاقی حکایتیں ــــــ صنمیات اور اسطور کی تاریخی حقیقت ہے لیکن اب جب کہ فرد اپنے ماضی سے کٹ چکا ہے تو وہ گم گشتہ اساطیری آثار سے اپنے معروضی یا موضوعی جذبوں کی کیسے تزئین کر سکتا ہے؟

☆☆☆

اردو افسانے کی مناجیاتی ساخت

اردو تنقید میں پچھلے آٹھ دس سال سے افسانے پر خاصی سنجیدگی سے لکھا گیا۔ چند ایک مذاکروں کے علاوہ پانچ چھ تنقیدی کتابیں بھی سامنے آئیں، چالیس پچاس کے قریب مضامین افسانہ نگاروں و فنکاروں کے مصاحبوں میں اردو افسانے کی ماہیت، سیاق، تکنیک اور اس کے رویوں پر خاصے فکر انگیز مباحث دیکھنے کو آئے۔ مجلسی اور تفریحاتی تنقید اور افسانہ نگاروں کی مدح سرائی سے ہٹ کر خاصے لوگوں نے نہایت ہی دھیمی اور غلوص کے ساتھ اردو کی افسانوی تنقید کو ترقی دینے کے لیے پائے کے مضامین بھی لکھے۔

اردو افسانے کی تنقید گو خاصی کمزور ہے لیکن اس کے مستقبل سے ہمیں ناامید نہیں ہونا چاہیے۔ اردو افسانوی تنقید کی عمر ابھی خاصی کم ہے۔ لیکن کبھی کبھار کوئی اچھا مضمون بھی پڑھنے کو مل جاتا ہے۔ اردو کی افسانوی تنقید پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ کچھ نقاد افسانے کے فن اور اس کی تکنیک سے لاتعلق ہو کر ایک ایسا "پوائنٹ آف ویو" سامنے لانا چاہتے ہیں جس کا افسانے سے دور دور کا علاقہ نہیں ہوتا اور نہ ہی معنوی تحرک اور طریقۂ کار کی کوئی جہت سامنے آتی ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ نقاد کی سطحی سوچ ہے، مگر کیا کیا جائے، لکھے بغیر بھی گزارا نہیں! جو لکھا جاتا ہے اس کو پڑھ کر معصوم بھولے بھالے لوگ تو متاثر ہو جاتے ہیں لیکن سنجیدہ قاری کے سامنے ان پانچ نقادوں کی خطابت اور فکری گہرائی کی

www.urduchannel.in

پول کھل جاتی ہے۔ نقادوں کے ہاتھوں میں افسانہ اس لیے مرجھا رہا ہے کہ ان میں فکری دہشت اس قدر پھیل چکی ہے کہ ایک نقاد دوسرے نقاد کی عقل و دانش سے بیزار ہے یا بیزار کر دیا گیا ہے، ایک دوسرے کو نیچا دکھانے کے چکر میں بے چارہ افسانہ نگار مارا جاتا ہے، ان بے معنی "انانیت پسند" جنگجوؤں میں قاری افسانے سے جدا ہو گیا اور اسی درمیان پھکے پکوان والا اپنی دوکان بڑھا گیا، اور میٹھے پکوان والا شمار سے میں رہا... کچھری بند! اللہ اللہ خیر صلا۔

اردو کی افسانوی تنقید میں ساری گڑبڑ تاثراتی رجحان کی وجہ سے ہوئی۔ دوسری وجہ نقاد کی فکری یا علمی اپج تھی جو کھوکھلی اور بناوٹی تھی۔ لہٰذا ہوا یہ کہ نقاد نے افسانے کی اصل ماہیت کو جانے بغیر وہ کچھ لکھ دیا جس کا تعلق افسانے سے نہ تھا۔ پھر اردو کے نوخیز افسانے کو مغرب کی مفہم فکری (افسانوی) روش اور تانوس فکری رویوں سے بغیر سوچے سمجھے جوڑ دیا گیا تو یقیناً نتیجہ صفر آنا ہی تھا۔ افسانے میں بات کچھ اور کہی جا رہی ہے۔ نقاد اس کی شرح کچھ اور لکھ رہا ہے (یعنی غلط تشریحات کر رہا ہے)۔ افسانے کا جس قسم کا تجزیہ کیا جانا چاہیے وہ تجزیہ ہو ہی نہیں رہا۔ نقاد کا جو موڈ ہوا اس نے اسی موڈ کے تحت اچھے خاصے افسانے پر لکھ کر افسانے کا بیڑا غرق کر دیا۔ یوں ایک طرف تو اس نے افسانے کے تجزیے میں ڈنڈی ماری اور اپنی کم علمی اور عقل سلیم کا مذاق اڑوایا تو دوسری جانب اس نے سب سے بڑا گناہ یہ کیا کہ اچھے افسانے کا خون کر دیا جو اسے نہیں کرنا چاہیے تھا۔ تنقید لکھنا اتنا ہی ذمہ داری کا کام ہے جتنا افسانہ لکھنا یا شاعری کرنا ہے۔ خاص کر تنقیدی فن میں بے لگامی قاری، تخلیق کار اور نقاد سبھی کے لیے خطرناک ہوتی ہے۔

آج ہم اردو افسانے اور اس کی تنقید کو اس لیے صحت مندانہ انداز میں پھلتا پھولتا نہیں دیکھ رہے ہے کہ اس میں فکری ترتیب و نظام کا فقدان ہے۔ افسانے پر لکھنے سے پہلے کئی سوالات اٹھتے ہیں جو ضبطِ تحریر میں لانے سے قبل فکری ماڈل اور طریقہ کار کے اسلوب سے ترتیب دے کر جانچے جاتے ہیں۔ ہر افسانے کو سمجھنے کے لیے مجرد نظام فکر کی ضرورت ہوتی ہے۔ جبکہ دیکھنے میں آ رہا ہے کہ اول تو اکثر نقادوں کو بنیادی فکر، طرز عمل اور ان کی جہات کا

سرے سے پتہ ہی نہیں۔ لیکن جب وہ افسانے پر لکھنا شروع کرتے ہیں تو لاشعوری طور پر ان کی تحریروں میں کئی نظام فکر در آتے ہیں جو افسانے کی بنیادی ماہیت پر پہنچنے سے پہلے ہی انتشار فکر کا شکار ہو کر بے جان ہو جاتے ہیں۔ کیونکہ وہ فکری ہیئت کو شناخت نہیں کر پاتے۔ کاغذ پر مضمون تو پھیل جاتا ہے لیکن جب قاری مضمون کا فکری یا بیکی خلاصہ کرنے کی کوشش کرتا ہے تو وہ اس کوشش میں ناکام رہتا ہے۔ یعنی تنقید نگار جو بات کہنا چاہتا ہے وہ کھل کر سامنے نہیں آتی۔ یہ صرف اس لیے ہوتا ہے کہ مشاہدے اور تجزیے کے پس منظر میں جو فکری طرز عمل کا نظام کارفرما ہوتا ہے اس سے اردو کے قریب قریب تمام نقاد قطعی نا آشنا ہیں۔ افسانوی تنقید ایک موثر فکری نظام کو ترتیب دینے کے بعد ہی لکھی جاتی ہے، مشکل تو یہ آن پڑی ہے کہ اردو کے افسانوی نقادوں کو افسانے کے مواد سے بھی ایک سادہ سی "اظہار کی تکنیک" تشکیل دینا نہیں آتی یوں ادھر ادھر سے کھینچ تان کر کے ایک بے جان مضمون پر ہی قناعت کر لیتے ہیں۔ لہٰذا قرأت کے بعد دریافت ہونے والی متوقع فکری گہرائی اور بہترین تنقیدی تجزیہ سامنے نہیں آ پاتا۔ کیونکہ تنقید کے معروضی ڈھانچے میں فطری نظام اور مظاہر کا مشاہدہ کیا جاتا ہے۔ فرد اور اجتماعی شعور کے ساختیاتی پیلوؤں کے وظائف پر نظر ڈالی جاتی ہے۔ افسانوی ماہیت کی شناخت کے لیے ساختیاتی نظام اور اس کے متعلقہ عناصر کو بحیثیت "آلات" استعمال کیا جاتا ہے۔ جس میں فکری تبادلے کا بہاؤ اور ارتقا کا انکشاف ہوتا ہے جو علامتی کلیت کے ڈھانچے کی تشکیل کرتے ہوئے افسانے میں واقعات، فکری بہاؤ، کردار، رویوں کے مابین تین اعمل کا وظیفہ سرانجام دیتا ہے۔

اس تمہید کو باندھنے کی ضرورت اس لیے پڑی کہ ان باتوں کی مختصر نشاندہی کرنا ضروری تھا کیونکہ مذکورہ گھٹے پیٹے افسانوی تنقیدی رویوں کی عدم شناخت کی وجہ سے افسانوی تنقید کا سفر جمود کا شکار ہے۔ جہاں کہیں یہ سکوت ٹوٹا بھی تو بدقسمتی سے غیر ضروری باتیں اور غیر متعلق عوامل افسانوی آگہی کے ارتقا میں حائل ہو گئے۔

اس مضمون کو لکھنے کا مقصد یہ ہے کہ اردو کی افسانوی تنقید میں طرز عمل اور دیگر فکری رویوں کی نشاندہی کی جائے جو تنقیدی فکر کے پس منظر میں کارفرما ہوتے ہیں اور تنقیدی عمل

میں بنیادی حصہ لیتے ہیں۔ اس پر پے کو لکھنے کا خیال مجھے یونیورسٹی آف امریکن، واشنگٹن ڈی سی سے شائع ہونے والی کتاب "نوٹ آن لٹریری اسٹرکچر" Note of Literary Structure مطبوعہ 1982 کو پڑھ کر آیا۔ یہ کتاب ڈینیل برووک (Daniel Burke) نے لکھی ہے۔ اس کے علاوہ پروفیسر گوپی چند نارنگ کے ایک مضمون (گلشن کی شعریات اور ساختیات) نے مجھے اس بات پر تحریک دی کہ افسانے کے پس منظر میں جو عناصر پوشیدہ ہوتے ہیں انہیں کیسے دریافت کیا جاتا ہے؟ اور افسانے کے تجزیے میں علامتی تین اعمل سے لے کر ماحولیات کے ادراک سے کس طرح کہانی کی ماہیت کا سراغ لگایا جاتا ہے۔ زیر نظر مطالعے میں لیوی اسٹروس، بارتھس، پروپ، گریمز، فرائی، گولڈ مین، رابرٹ شلز، کیٹ مین، ایڈورڈ سعید، ترونت تودوروف، کارلوس تومیز، بیرالڈوائن رچ، جول دی وداز، اور جوتھمن کلر کے تصورات کو بھی مدنظر رکھا گیا ہے۔ اس کے علاوہ اردو افسانے کے تعلق سے جتنی بھی کتابیں، مضامین اور مصاحبے وغیرہ میسر آ سکے ان کا مطالعہ کیا گیا۔ مطالعے کے پس منظر میں پریم چند، وقار عظیم، غلام عباس، صالحہ عابد حسین، جوگندر پال، ممتاز شیریں، فرمان فتح پوری، مولانا صلاح الدین احمد، وارث علوی، باقر مہدی، پروفیسر گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر صادق، جس الرحمان فاروقی، عابد سہیل، شارب ردولوی، محمود ہاشمی، انور عظیم، قمر رئیس، انظار اثر، وزیر آغا، وہاب اشرفی، نیر مسعود، حسین الحق، سلیم اختر، سید محمد عقیل، نظام صدیقی، بلراج کومل، جس الحق عثمانی، زاہد منیر، دردانہ قاسمی، مہناز انور، مرزا حامد بیگ، علی امام نقوی اور احمد جاوید کی تحریریں شامل ہیں جو ان نقادوں نے اردو افسانے کے فن پر لکھیں۔ اس کے علاوہ اردو کے سات منتخب افسانہ نگاروں کے پانچ پانچ افسانوں کو منتخب کر کے کل پینتیس (۳۵) افسانوں کا تجزیہ کیا گیا، افسانوں اور افسانہ نگاروں کی فہرست یہ ہے۔

۱۔ پریم چند : کفن، نج اکبر، کسم، عیدگاہ، شانتی
۲۔ سعادت حسن منٹو : طوائف، کالی شلوار، نو، ایک ٹکڑہ، بو، بلک
۳۔ راجندر سنگھ بیدی : گرم کوٹ، نگاہ دان، لاجونتی، جب میں چھوتا تھا،

صرف ایک سگریٹ
۴۔ احمد ندیم قاسمی : ہیروشیما سے پہلے ہیروشیما کے بعد، پرمیشر سنگھ، بگولے، چوپال، عورت صاحب
۵۔ انتظار حسین : دوسرا آگناہ، خواب اور تقدیر، جو ونوا رتہ چات سکے، شہر افسوس، نرناری
۶۔ احمد داؤد : سانپ کی سرگذشت، اوپن ایئر میں خودکشی، بے شب آشوب کا مسافر، وسکی اور پرندے کا گوشت، اندھے سفر کا گواہ
۷۔ انور خان : اپنائیت، گنجی عورتیں، عمارت، شام رنگ، فن کاری

اردو افسانے کے نئے نقادوں نے تجزیاتی اسلوب اپنایا، لیکن ساتھ ہی یہ تصور بھی کیا گیا کہ تجزیاتی عمل سے قبل ترتیب کے عمل کو سمیٹا جائے اس کے بعد تجزیے کا جواز پیدا ہوتا ہے۔ یوں افسانے کی ماہیت کے علاوہ عملیات کے نئے اسلوب سامنے آتے ہیں گو تجزیات اور ترتیب کا عمل ساتھ ساتھ سفر کرتے ہوئے مختلف سمتوں کا پتہ بھی دیتے ہیں محسوس یہ ہوتا ہے کہ دونوں تصور ایک دوسرے کی نفی کر رہے ہیں اور اس قسم کا تجزیہ اضداد کا مجموعہ بن جاتا ہے۔ افسانے میں پائے جانے والے عناصر تجزیاتی عمل کی تخفیف کے نظام میں تبدیل ہو کر فوراً وہ ابلاغ کی مجرد تو جیہات میں گم ہو جاتے ہیں، لیکن افسانے کی نوعیت نظام کی کسی صورت حال کو ابھارتی ہے، جو بعد میں بعض دفعہ یکجا ہو کر کسی خاص مظہر کو بیان کرتی ہے جو شروع میں پیدا ہونے والے انتشار کی پیچیدگیوں سے افسانے کی تفہیم میں در آتی ہیں۔ "کلیت" اور "پیچیدگی" کی اپنی حرکیات ہوتی ہیں۔ جو زبان کے عناصر کو مختلف تفاعل سے گزار کر تجزیے کے نظام کو تشکیل دیتی ہیں اس مرحلے پر تنقیدی نظام کا جبر ابھر کر سامنے آتا ہے۔

اردو افسانے کی تنقید میں تجزیاتی طرز عمل خاصا مقبول ہے۔ حالانکہ ترتیب کا طرز عمل افسانے کے تجزیے کے لیے اولین شرط ہے۔ یہاں دو رسائیوں (Approaches) کا

www.urduchannel.in

تقابل کیا جاتا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ترتیب کا طرزِ عمل تجزیاتی عمل سے خاص اختلافی ہونے کے باوجود اردو کی افسانوی تنقید کا حصہ بننا چاہیے کیونکہ افسانے کی تنقید اور تجزیے میں انہی مسائل سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔

تجزیاتی رسائی	ترتیب وار رسائی
۱) پہلے علیحدگی ہوتی ہے، بعد میں تشکیل کے عناصر ابھرتے ہیں	۱) ارتباط، عناصر کے درمیان بین العمل ترتیب دیتا ہے۔
۲) انسانی مظاہر اور فطرت کا مطالعہ و تجزیہ	۲) انسانی بین العمل کے اثرات کا مطالعہ
۳) تفصیلات کی طہارت پر زور	۳) وسیع ادراک پر زور
۴) ایک وقت میں ایک حقیقہ کی ترمیم	۴) افسانوی ماحولیات اور رویوں کی بیک وقت ترمیم
۵) وقت کے رویوں کا آزاد رہنا، منظر کا پلٹ جانا	۵) وقت کے دورانیے کا ارتباط، جو ناقابل تنسیخ ہو
۶) افسانے کے ڈھانچے کا تجزیاتی خاکے کے ذریعے ثبوت	۶) افسانے کے حقیقت پسندانہ ماڈل کا رویوں کے تقابل سے ثبوت
۷) افسانوی آگہی اور مقاصد کی تفاصیل	۷) آگہی مقاصد، افقی اور عمودی تفاصیل
۸) ایک نکتے کا گہرائی سے بیان	۸) کئی نکات کا مختلف معروضی حوالوں سے بیان

افسانے کے مزاج اور ہیئت کا مسئلہ ایک پیچیدہ نظریاتی (تنقیدی اور علمی حوالے سے) سوال ہے کیونکہ ادبی نظریہ فطری سائنس کی درجہ بندی کرتا ہے جس میں معروضی حوالے مخصوص انسانی رویے، ممتاز عدد انسانی افعال کے علاوہ نہ سمجھ میں آنے والے انسانی نمونے بھی ابھر کر سامنے آتے ہیں جو افسانے کی بنیادی ساخت، معنویات اور اس کی شعریات پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ شاعری میں نظم کی ہیئت افسانوی نظم کی ہیئت سے

مختلف ہوتی ہے۔ شعر کی صوتیات میں نظم عام لسانی نمونے کی ہوتی ہے۔ جبکہ افسانے میں صوتیات عام لسانی نمونے سے انحراف کرتے ہوئے افسانے کا فردی منظر (مونولاگ) مکالمے اور بعض دفعہ اپنے طور پر مجرد ہوتے ہوئے بھی کبھی کبھار ایک دوسرے میں مدغم ہو جاتے ہیں۔ افسانہ ایک نثری مونولاگ ہے جو مکالمے کی آمیزش سے جنم لیتا ہے۔ اگر افسانے میں عمل (ایکشن) ہو تو یہ "حرکی نظم" کہلائے گا اور اگر سکونی کیفیت افسانے میں در آئے تو اسے "سکونی نظم" کہا جائے گا۔ زبان کے انفرادی اور اجتماعی نظم سے افسانے کی حرکیاتی اور سکونیاتی تصویر سامنے آئے گی۔

زبان کا مزاج	صوتیات کا نمونہ	خطابت کی نوعیت	عام معروضی حوالے
افسانہ	نثر	مونولاگ ———	حرکی.....افسانوی مونولاگ سکونی.....خاکہ
		مکالمہ ———	حرکی.....کہانی سکونی.....مکالمہ
		مکالمہ و مونولاگ ———	حرکی.....کہانی سکونی.....خاکہ

افسانے کا نقاد ایک فکری نظام تشکیل دینے کے بعد خود ہی زیرِ مطالعہ افسانے کا آئیڈیالے کر، جمالیاتی، عقلی اور جذباتی حوالوں سے اپنا تنقیدی مزاج تشکیل دیتا ہے۔ لیکن بعض دفعہ پریشانی اس لیے ہوتی ہے کہ ہر تاثر کی آگہی کے لیے مختلف تکنیکی "پیمانے" استعمال کرنے پڑتے ہیں۔ جس کا نقاد کو علم نہیں ہوتا۔ افسانے پر لکھتے وقت عموماً درج ذیل تنقیدی عناصر سامنے آتے ہیں۔

۱۔ نقاد کا ذاتی تجربہ
۲۔ ذاتی تجربے کی فلسفیانہ تعبیر

۳۔ ذاتی تجربے کی "تنقیدی تحریر" کی تشکیل میں معاونت
۴۔ تحریر کے بنیادی ماخذات کی تاریخی آگہی
۵۔ تحریر پر اثر انداز ہونے والے متنی اثرات کی نشاندہی
۶۔ معاشرتی تغیرات کی اثر پذیری
۷۔ نقاد کا اپنی ذات اور فکری آگہی کا محاسبہ
۸۔ قاری، افسانہ نگار اور نقاد کا فکری تصادم
۹۔ پلاٹ اور کہانی کے بہاؤ کا تعین
۱۰۔ واقعات کے مابین کرداروں کا بین العمل
۱۱۔ کہانی کے بنیادی خیال کو کنٹرول کرنے والے عناصر (مثلاً واقعات اور کردار وغیرہ)
۱۲۔ افسانے کا بنیادی مزاج
۱۳۔ افسانے کے بنیادی تقسیم اور واقعات کا ارتقا
۱۴۔ افسانے کے تاریخی یا معاشرتی پس منظر کی نوعیت
۱۵۔ کردار یا کلموں کے ذریعے کہانی کو متحرک رکھتے ہیں یا افسانہ نگار اپنے بیان سے کہانی بناتا ہے۔
۱۶۔ علامتی ابلاغ اور کرداروں کا تصادم
۱۷۔ ماحولیاتی مظاہر سے کرداروں کا تصادم
۱۸۔ کرداروں کے مخالفانہ تصادم، نیک و بد اور دیگر اعمال سے آگہی
۱۹۔ افسانے کا مجموعی کرافٹ
۲۰۔ علامتوں کی انفرادی توجیہ و تشریح
۲۱۔ علامتی معنویت کی اصل تعبیر اور اس سے افسانہ نگار کی وابستگی
۲۲۔ بیانیہ، ساختیاتی اور ادراکی استعاروں کی نشاندہی
۲۳۔ افسانے میں تجریدی، علامتی، تمثیلی، استعاراتی اور تشبیہاتی تصورات کی

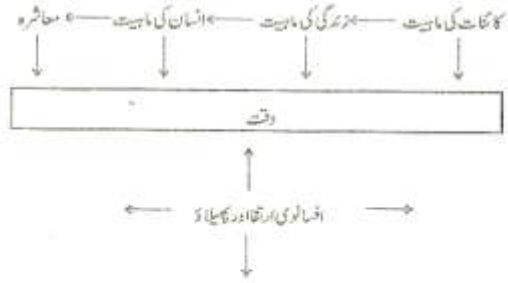
درجہ بندی
۲۴۔ افسانے کی واردات کا قاری پر متوقع ردِ عمل
۲۵۔ اختتامیہ: تجسس اور وحدتِ تاثر کی نشاندہی

اردو افسانے میں بیانیہ مزاج کے سبب کرداروں میں علامتوں کے غیر متوقع رویوں سے ایک تکثیلی کی فضا بن جاتی ہے جس سے افسانے کا اصل جوہر مجروح ہوتا ہے کیونکہ یہ ضروری نہیں کہ افسانہ نگار کے قلم سے نکلا ہوا ایک ایک "لفظ" "ہم" علامت" کے طور پر لیں۔ افسانے میں معروضی علامتیں ہی عام فہم تصور کی جاتی ہیں۔ انسانی بین العمل، داخلی اور خارجی دونوں ہی نوعیتوں کے ہوتے ہیں۔ اردو کا نیا افسانہ حقیقت نگاری، رومانویت، خارجیت، جنسیت، مزاحمت، داخلیت اور انتہاج کے تقریباً صد سالہ سفر کے بعد اصل انسان کی اصل کہانی کی طرف لوٹ رہا ہے۔ کیونکہ اب افسانہ نگار، قاری اور نقاد کا شعور ہے کہ وہ انشائیے، ادبِ لطیف اور اصل کہانی میں تمیز کر سکتا ہے۔ افسانے کی نئی نسل نے ان لوگوں کو جان لیا جو انشائیہ لکھ کر اس کو افسانے کے کھاتے میں ڈال دیتے تھے۔ اب افسانہ لکھنے والا اردو میں ایسی کہانیاں لکھ رہا ہے جو نئی عمل طور پر مغرب کی تقلید ہے اور نہ ہی اس کو روایتی داستانی مزاج کا کہہ کر رد کیا جا سکتا ہے۔ افسانے کا بالغ نظر قاری کبھی کسی افسانوی رویے اور تحریک کو فوراً یہ کہہ کر مسترد نہیں کرتا کہ اس کی اب ضرورت باقی نہیں رہی، بلکہ ماسٹر پیارے لعل یا پریم چند یا محمد علی نے جو پلاٹ کہانی کی جو روایت شروع کی تھی وہ بعض زاویوں سے کمزور ہوتے ہوئے بھی اردو کے نئے افسانے کو آج بھی سیراب کر رہی ہے۔ واقعیت نگاری کا اپنا ایک حسن ہوتا ہے، جدت کے چکر میں پڑ کر اس کو حقارت سے ٹھکرانا کوئی دانش مندی کی بات نہیں، کیونکہ آج بھی اردو افسانے میں جس قسم کا تمثیلی یا علامتی رجحان دیکھنے میں آ رہا ہے یہ بھی محدود قسم کی واقعیت نگاری ہے۔ علامتی جدتیات کے ذریعے واقعیت نگاری کی نئی تفسیر سامنے آ رہی ہے کیونکہ اب ہمارے اجتماعی اور عمرانیاتی رشتوں کی نوعیتوں میں فرق آ چکا ہے، ہمارے نئے معاشرتی تفاعل کی نوعیتیں بھی میکانی

www.urduchannel.in

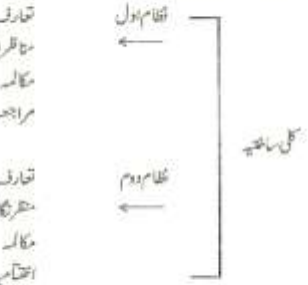
سے زیادہ موضوعی پیچیدگیوں کا شکار ہو کر خاصی حد تک سست بھی گئی ہیں۔ لہٰذا اردو کا نیا افسانہ اپنے ساتھ ذات اور معروض کا نیا اظہار لے کر سامنے آیا ہے۔ بات کہنے کا انداز پہلے کے مقابلے میں بہت حد تک تبدیل ہو کر افسانوی لہجے کو نیا مزاج دے چکا ہے۔ لہٰذا یہ بات کسی طور پر بھی قابل قبول نہیں کہ نیا افسانہ لکھنے والا تقلید کے چکر میں اپنے آپ کو تباہ کر رہا ہے۔ یہ بات درست ہے کہ اردو افسانے کی بہت سی باتیں صاف طور پر سامنے نہیں آ رہی ہیں کیونکہ کچھ لوگوں کے ذہن میں یہ بات بٹھا دی گئی ہے کہ معروض کبھی افسانے کی تشکیل کر ہی نہیں سکتا لہٰذا باطنی تمثالوں اور ذہنی واہموں سے افسانہ تشکیل دیا جانا چاہیے، یہ بھی عجیب قسم کی زبردستی ہے اس قسم کے جنم وحشی رویوں سے حقیقت کے فطری مزاج کو بدلا نہیں جا سکتا۔ ابھی ہمارے یہاں افسانوی شعور کا تناظر خاصا کمزور ہے، یہی وجہ ہے کہ مجموعی طور پر اردو افسانے کا کوئی بھرپور قسم کا مزاج نہیں بن پایا، نہ ہی آج تک کوئی یہ بات سمجھا سکا کہ افسانہ نگار بغاوت کیوں کر رہا ہے؟ یہ بغاوت کس سے ہو رہی ہے؟ بغاوت کی نوعیت کیا ہے؟ آیا فنکار جو بغاوت کر رہا ہے یہ اصل میں بغاوت ہے بھی کہ نہیں کیونکہ انحراف اور ایک تہذیبی تبدیلی کو بغاوت نہیں کہا جا سکتا۔ اردو افسانے کے ساتھ سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ افسانے کا جینوئن فنکار نقادوں کے ہاتھوں میں شطرنج کا مہرہ بنا ہوا ہے، لہٰذا کہانی کے تصور میں آ جانے کے بعد فنکار کی کشمکش نقاد سے زیادہ ہو جاتی ہے، یہ جنگ آگے چل کر خطرناک قسم کے منفی نتائج کا سبب بنتی ہے۔ افسانہ نگار کو افسانہ تخلیق کرنے سے پہلے، درمیان میں اور افسانے کے اختتام پر کرداروں، واقعات، بیانیہ ابلاغ اور لسان و جدال کے مسائل پر اتنا سوچ بچار کے لیے وقت نہیں ہوتا، جتنا اس کو اپنے اس اصلی تخلیقی عمل کو دینا چاہیے۔ غیر ضروری اور غیر اہم ماحولیاتی اور اجتماعی عناصر اس کی تخلیقی قوتوں کو متاثر کرتے ہیں۔ لہٰذا لکھنے کی جمالیات مجروح ہوتی ہے۔ اور بے مزہ اور بے معنی تحریروں کا ڈھیر لگ جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اکیسویں سو سال کے بعد کہانی کا کوئی واضح منظر نامہ سامنے نہیں آیا کیونکہ کہانی کے بنیادی ساختیاتی نظام کو یکسر نظر انداز کر کے ہمارے یہاں فلسفے اور نفسیات کی دقیق اصطلاحوں اور تصورات سے افسانے کی تفہیم

کرنے کی کوشش کی گئی۔ لہٰذا افسانہ نگار کے لیے یہ ضروری تصور کر لیا گیا کہ اس کی باتوں میں عصری فلسفے کی گونج کہیں نہ کہیں ضرور سنائی دینی چاہیے ورنہ اس کے افسانے کا تخلیقی عمل مشکوک ہے۔ اس "متفکرانہ دہشت" نے بڑے بڑے اچھے لکھنے والوں کو خراب کیا اور بہت سے جینوئن افسانہ نگاران خفی محرکات کو گہرائی سے سمجھ چکے تھے۔ لیکن پانی سر سے اونچا ہو چکا تھا۔ دانشوری کی یہ فضا افسانے کے لیے تریاق ثابت نہ ہوئی اور کئی ایک اچھے افسانہ نگار، افسانہ نگاری سے کنارہ کش ہو گئے۔ افسانہ نگار کی "میں" نے تو انہیں تباہ کیا ہی کیا مگر نقادی جارحانہ "میں" کے آگے کسی کی نہ چل سکی اور نتیجہ یہ برآمد ہوا کہ افسانوی تنقید کا عمل چند تصورات اور رٹے رٹائے جملوں کو بیان کرنے کا کھیل بن کر رہ گیا۔ ہر دوسرا نقاد ہر افسانے کو کسی نہ کسی طور پر انحراف کا افسانہ کہہ رہا ہے حالانکہ افسانہ اب انحراف سے زیادہ انقطاع، منطقی معنویت، نفی ذات اور اجتہاد کے مثبت اور تسلیماتی رویوں سے بھرا پڑا ہے۔ یہ افسانے ارتقائی سائیکی کی بازیافت بھی کرتے ہیں۔ اب اردو کے نئے افسانے میں معروضی اور موضوعی ماہیت کا احساس بھرپور طور پر واضح ہوتا جا رہا ہے۔



اردو کا افسانہ کم ہی تخلیقی نظام کے تحت مطالعہ کیا جاتا ہے۔ افسانے کا کل ساختیہ

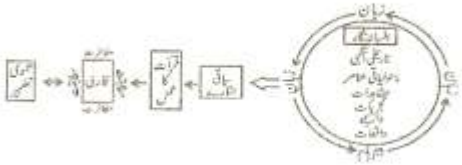
ایک یا اس سے زائد نظاموں کو اپنے ساتھ لاتا ہے، جو افسانے میں بکھری ہوئی تکثری، جمالیاتی اور فنکارانہ اکائیوں کو وحدت دیتے ہیں۔ روایتی سطح پر اردو افسانے کے کل ساختیے کے نظاموں کا تقابل یوں کیا جا سکتا ہے۔



ساختیاتی سطح پر افسانے میں نحوی اور خطیبانہ عناصر بھی اپنی موجودگی کا احساس دلواتے ہیں۔

نحو	خطابت
تخصیصات	نصیحت آموز
انشائیہ (اظہار)	بلاغت (بنیادی سوالات)
لجائیہ	مشاہدہ
	پیش گوئی

افسانے کا تخلیقی سفر زبان سے شروع ہوتا ہے جو قاری کی تفہیم پر جا کر ختم ہوتا ہے۔ اگر افسانہ زوردار ہے تو اس کا سفر جاری رہتا ہے اور اس سے تخلیق اور فکر کے سوتے پھوٹتے رہتے ہیں، وہ زمان و مکاں کے حصار سے آزاد ہوتا ہے۔ افسانہ نگار اور قاری کے درمیان جس قسم کا میکانی یا نامیاتی رابطہ تشکیل پاتا ہے، اس کی شکل یوں بنتی ہے۔



اردو افسانوی تحقیق اور تنقید میں ابھی گرافٹ، اہرام اور اشکال کی مدد سے افسانوں کی تفہیم اور تشریح کم ہوئی ہے لیکن اردو میں اب جہاں نئی نئی چیزیں، افکار اور نت نئی

www.urduchannel.in

تکنیکیں آہستہ آہستہ شامل ہو رہی ہیں تو کیوں نہ ہم اردو کے تخلیقی، تنقیدی اور تحقیقی سرمائے کو نئی تکنیک کے تعلق سے مطالعہ کریں۔ وقت کے ساتھ ساتھ جیسے جیسے دیگر علوم اور ان کی تکنیک، اسلوب اور طریقہ کار کے نئے نئے سانچے سامنے آئیں گے ویسے ویسے اردو تنقید فکر اور تکنیک کے نئے آسمانوں پر کمند ڈالے گی۔ ہمارے یہاں عموماً لکھنے والے اہرام، اشکال اور گراف سے گھبراتے ہیں کیونکہ کچھ کی نظر میں یہ عمل "جمال شکن" ہے اور کچھ کہتے ہیں گراف اور اہرام ایک نصابی یا تدریسی ضرورت ہے اس کا ادب اور تنقید سے کیا تعلق.....؟ حقیقت تو یہ ہے کہ عمرانیات، لسانیات اور نفسیات کی جدید تحقیقات نے یہ بات ثابت کر دی ہے کہ اشکال اور گرافس کی مدد سے جو بات سمجھانے کی کوشش کی جاتی ہے اس کا ابلاغ اور تفہیم "مضمون" کی صورت میں لکھے ہوئے "خیال" کی بہ نسبت زیادہ واضح ہوتا ہے یوں تنقید یا تحقیق کا مسودہ روایتی لفاظی کے عذاب سے بچا رہتا ہے اور ایک طرح سے لکھنے والے کا تفظی جبر قاری پر کم ہو جاتا ہے۔ یوں قاری اپنے ذہن میں خلاقانہ کشادگی کے احساس کو پروان چڑھتا ہوا محسوس کرتا ہے۔ اردو کے بعض نقاد اپنی کم علمی پر پردہ ڈالنے کے لیے زبان اور لسان کی شعبدے بازی کرتے ہیں جس سے افسانے کے رنگ و روپ اور ماہیت کو سمجھنے میں دشواری ہوتی ہے اور قاری پر بھی اس کا عقدہ کھل جاتا ہے کہ نقاد صاحب اس کو وہ سمجھانے کی کوشش کر رہے ہیں جو افسانے کا متن مضمون نہیں۔ چند نقاد افسانوں میں ان خرابیوں کی تعبیر کیوں تلاش کرنا چاہتے ہیں جو خواب کبھی دیکھے نہیں گئے۔ افسانوی تنقید سے پہلے کا مرحلہ سائنٹیاتی آگہی ہے۔ جس میں عمومی طور پر قرأت کا مرحلہ سب سے اہم ہوتا ہے کیونکہ قرأت ہی تنقید کا بنیادی وظیفہ ہے جو تجزیے کے کئی سلسلوں اور جہات کا انکشاف کرتی ہے۔ سائنٹیاتی حوالے سے افسانوی تنقید کی حرکیات اور سکونیات بھی اردو افسانے کی تنقید کو متاثر کرتی ہیں۔ ہم حرکیات کو نقاد کے فکری ارتقاء، فطانت اور زیرک مزاجیہ معنوں میں لیں گے جبکہ سکونیات سے مراد نقاد کا فن تشریح اور فن تفہیم سے اس کی جانکاری ہے جو بنیادی معنوی فلسفے کے اہم تصورات میں سے ایک ہے۔

☆☆☆

اردو افسانے میں مقولے کا مسئلہ

افسانے کی کہانی میں بنیادی مقولے کے بغیر کہانی کی جمالیات اور نہ ہی افسانے کے مجموعی تاثر کا ابلاغ ہو پاتا ہے۔ پرانا افسانہ ہو یا جدید تر افسانہ سب ہی میں "مقولے" کی اہمیت مشترک سے کسی طور پر کم نہیں ہوتی، اردو افسانے میں مخصوص تحریکیں، رویوں اور نظریہ سازی وغیرہ کی باز تشت سنائی دیتی ہے، ان میں بھی بنیادی مقولہ تو ان پیانے کی صورت میں ابھر کر سامنے آتا ہے۔ ماہیت اور صورت گری سے ہٹ کر اردو افسانے میں مرکزی عنصر کسی اہم واقعہ یا احساس، شعور یا تجربہ کا عمیق تجربہ ہوتا ہے۔ یہ مسئلہ اپنی جگہ اہم ہے کہ افسانے میں واقعہ افسانے کے ڈھانچے کو مضبوط بناتا ہے (یا مقولہ افسانے کا بنیادی عنصر ہوتا ہے) کیا یہ صحیح ہے کہ افسانے کا بنیادی طور پر کوئی ایسا مقام شناخت کیا جا سکتا ہے جسے ہم آزادی سے تعبیر کر سکیں..... افسانے کی فضا عموماً بیانیہ کا ایسا ڈسکورس (Discourse) ہوتا ہے جس میں معنیات اہم کردار ادا کرتی ہیں لیکن اخذ شدہ معنیات افسانے کے بنیادی مقولے کے بغیر مشکوک ہی نہیں بلکہ ابہام کا شکار بھی ہوتا ہے۔ بنیادی مقولہ ہی افسانے کی معنویت کو اجاگر کرنے کہانی کو ایک طرف تو فنی ہنرمندی سے روشناس کرواتی ہے تو دوسری طرف کہانی کے جوہر کو افسانوی جواہر میں تبدیل کر دیتا ہے۔

افسانے کے مخاطبے (ڈسکورس) میں بنیادی مقولے کی بحث سے پہلے ان عناصر کی درجہ بندی کرنا ضروری ہے جو کہ اردو افسانے کے مخاطبے کو تشکیل دیتے ہیں۔ ان میں (۱) دلیل، (۲) ادراک اور (۳) بیانیہ کی ذہنی شبیہ افسانہ نگار قاری کے ذہن میں ابھرتی ہے۔ ان تینوں عناصر کی مزید ذیلی درجہ بندی بھی کی گئی ہے۔

(۱) دلیل :۔ ذہنی کیفیت، لفظ، نظر، محسوسات

(۲) ادراک :۔ (پیکریت، تمثالیت) براہ راست تجربہ، فکری حسیت

(۳) بیانیہ :۔ مکالمہ، لمحاتی تاثریت، وقوع پذیری

لہٰذا کہانی سے افسانہ بننے تک تخلیق کے مخالف سروں پر دو بنیادی ذہنی اور تخلیقی عوامل بنیادی مقولے کو واضح کرنے کے لیے سازگار فضا خلق کرتے ہیں۔

واہمہ (Fantasy) + صداقت = افسانہ

علامتی افسانے میں بنیادی مقولہ بآسانی شناخت نہیں ہو پاتا۔ اس کے لیے قاری کی مخصوص تربیت و پس منظر کو ضروری تصور کیا گیا ہے۔ افسانے میں موجود قدرے واضح علامتوں سے قاری اپنے ذہن میں ممکنہات تشکیل دے لیتا ہے اور اس حوالے سے کوشش کرتا ہے کہ افسانے کے بنیادی مقولے تک اس کی رسائی ہو۔

قاری افسانے کی قرأت کے دوران اپنے ذہن میں اس فضا کو ترتیب دے لیتا ہے جو کہ افسانہ نگار کی تخلیق سے قریب ترین ہوتی ہے۔ افسانہ نگار قاری کے سامنے جو مکالمہ پیش کر رہا ہوتا ہے اسے قاری مختلف احوال سے اپنے ادراک میں لا کر کبھی تو قبول کرتا ہے اور کبھی کبھار رد بھی کر دیتا ہے یعنی افسانے میں پوشیدہ مقولے کو پا لینے کے لیے بعض دفعہ قاری اور افسانہ نگار میں تخلیقی سطح پر تصادم بھی ہو جاتا ہے اور قاری اپنے مخصوص انداز اور آگہی کی مخصوص حس کو کام میں لا کر افسانے کو مسترد کرنے سے بھی نہیں چوکتا۔ مثال کے طور پر ممتاز احمد خاں کے افسانے میں کراچی کی مخصوص ماحولیاتی سائیکی کو برتتے ہوئے ایک ایسے زیریں متوسط کنبے کے ان حقیقی مسائل کی طرف توجہ دلوائی گئی ہے جہاں پر بڑھاپے کے مسائل انسانی ہمدردی اور خلوص کا فقدان، حصول زر، اپنے مسائل خود حل

کرنے کے لیے گھریلو بجٹ میں تخفیف، بہو کے اپنے سسرال کے بٹوارے اور سسر کے گھر کو فروخت کر کے اپنا حصہ بٹورنے کی خواہش، وغیرہ..... کے مسائل ہیں۔

دوران قرأت افسانے سے یہ بنیادی مقولہ برآمد ہوتا ہے کہ روایتی خاندانی نظام پارہ پارہ ہو چکا ہے، انسان انسان کے بنیادی مسائل کو اہمیت نہیں دیتا۔ فرد ایک دوسرے کے لیے اجنبی ہے۔

"یہ والا لیکچر اکثر بڑے بھیا اسے دیا کرتے تھے مگر وہ پلٹ کر جواب نہیں دیتا تھا لیکن وہ آج ہمت کر کے کہنے لگا"

جب محبت اور خلوص ختم ہونے لگے تو ایسا ہی ہوتا ہے۔ ٹھیک ہے نا بڑے بھیا، بالکل ٹھیک کہا تم نے، بیسویں صدی محبت اور خلوص کے خاتمے کی صدی ہے۔"

(ایک گھریلو مذاکرہ... صریر کراچی جون جولائی ۱۹۹۷ء ص ۱۸۱)

ان چند فقروں میں افسانے کا حاصل مقولہ چھپا ہوا ہے، وہ یہی ہے کہ فرد ہیاتی مغائرت کے سبب انسان کا دل کسی کے لیے نہیں دھڑکتا۔ معاشرے کی بنیادی اکائی خاندان آخر کار اپنے منطقی نتیجے پر پہنچ کر پارہ پارہ ہو چکا ہے۔

اردو افسانے میں ناسٹلجیائی فضا خاصی حد تک دیکھی جا سکتی ہے۔ لندن میں رہ کر جتیندر بلو نے اپنے افسانے میں ہندوستانی باشندوں کی معاشی سطح پر مغرب کے لیے خواب خیالی کو موضوع بحث بنایا ہے۔ بنیادی طور پر ان کا یہ افسانہ ناسٹلجیائی پس منظر میں لکھا گیا ہے لیکن افسانے کی اندرونی فضا میں جلاوطنی کے حوالے سے تین مقولوں کو بیان کیا گیا ہے۔

(۱) ہندوستان میں رہنے والے لوگوں کا مغربی معاشرے کا باطل ادراک

(۲) تاریخی سطح پر معاشرتی اور سیاسی رسائی کے ساتھ دیسی ثقافت کے معدوم ہونے کا احساس

(۳) پسماندہ معاشرے کی سیاسی اور اقتصادی بدحالی

افسانے میں چند پیراگراف ایسے ہیں جن سے افسانے کا مجموعی مقولہ ابھرتا ہے۔

www.urduchannel.in

''اس میں کوئی شک نہیں۔ بیک ہوم اپنے لوگ مجھے دل و جان سے قبول کرتے ہیں۔ میرا احترام بھی کرتے ہیں۔ میں ان کے درمیان گردن اونچی کر کے چلتا ہوں۔ کوئی مجھے غیر نظروں سے نہیں دیکھتا .....مگر.....'' رک کیوں گئے آگے کہو، وہاں کا سماجی نظام سیاسیات اور معاشی نظام اتنا کرپٹ (Corrupt) ہو چکے ہیں کہ قدم قدم پر مجھے ذہنی جھٹکے لگتے ہیں۔ ہر چیز کے لیے، ہر کام کے لیے مجھے جیب ہلکی کرنی پڑتی ہے۔ کبھی کبھی اتنا پریشان ہو جاتا ہوں کہ رات کی نیند کھو بیٹھتا ہوں۔''

(''خلا میں ایک ملاقات'' شب خون۔ الہ آباد شمارہ نمبر ۲۱۰ ستمبر ۱۹۹۷ء ص ۳۵)

اسی افسانے میں تاریخی و ساطت سے مغربی ثقافتی جبر کو تیسری دنیا پر ٹھونسنے اور اس کی کامیابی پر بھی نظر ڈالی گئی ہے۔ قدیم اور نئے ذہن کے حوالے سے نئی دنیا کی معاشرتی، معاشی اور تہذیبی میکانیت کو دریافت کرنے کی بھی کوشش کی گئی ہے۔

''میں سمجھ سکتا ہوں کیوں وائن کا ہلکا سا گھونٹ بھر کر میں بولا'' تیل کنٹرول میں رہتے ہو مگر تمہارا ذہن راجہ ہریش چندر، مہاتما بدھ اور گاندھی جی کے عہد سے تعلق رکھتا ہے۔ کیوں بھولتے ہو کہ یہ صدی آخری دموں پر ہے۔ تیسری دنیا بے حد کرپٹ ہو چکی ہے، بلکہ اسے دانستہ طور پر کرپٹ کیا گیا ہے، اپنے مفاد کی خاطر۔ بعض طاقتیں اپنا کلچر (Culture) تیسری دنیا کے ہر ملک میں پھیلانے کا خواب دیکھ رہی ہیں اور اپنے مقصد میں کامیاب بھی ہو رہی ہیں۔'' (ایضاً ص ۳۶)

ہندوستانی فرد مغرب کی چمک دمک سے اتنا متاثر ہے کہ اسے مغربی معاشرہ ہونے کی کان معلوم ہوتا ہے جو اصل میں حقیقت نہیں۔ مغرب میں پیسہ بہت مشکل سے کمایا جاتا ہے۔ پونڈ اور ڈالر پیڑوں پر نہیں لگتے۔ یہاں آ کر ہی معلوم ہوتا ہے کہ کتنی سخت اور کٹھن ہے۔

''بیک ہوم (Back Home) آج بھی ہمارے لوگ سمجھتے ہیں

کہ لندن، برلن، پیرس، ٹورنٹو اور کیلی فورنیا کی سڑکیں نوٹوں سے بھری پڑی ہیں۔ وہاں پہنچ جاؤ تو زندگی کا نقشہ ہی بدل جاتا ہے۔''

(ایضاً ص ۳۴)

اس تین بنیادی مقولوں میں معاشرتی حرکیات کی فردیاتی سطح پر عدم آگہی تاریخی شعور کے فقدان، انتظامی اور سیاسی بے چینی کے بنیادی ساختیے کو موضوع بحث بنایا گیا ہے۔

اردو افسانے میں ماحول سے بیزاری اور خوابوں کے چھن جانے کا احساس خاصا ملتا ہے، فرد اپنے آپ کو بے وجود تصور کیے ہوئے ہے۔ معاشرے میں اس کی کوئی حیثیت اور اہمیت نہیں۔ اپنی بے بسی کا احساس اسے کچھ زیادہ ہی ہے وہ اپنے جیسے گوشت پوشت کے غلام کو مزید اس دھرتی پر دیکھنا گوارا نہیں کرتا کیونکہ یہ اداریوں کا مقدر ہے اور یہی اجتماعی بدنصیبی اسی ردعمل کے طور پر احمد داؤد کے افسانے میں احتجاجی مزاج کو دریافت کرتا ہے۔ ضبط نسل کا احساس جو کہ المناک ہونے کے ساتھ ساتھ حساس قسم کا سفاک اجتماعی شعور بھی ہے۔ افسانے کا بنیادی مقولہ کہانی کے عین وسط میں چند فقروں میں بیان کر دیا جاتا ہے۔

''ہمت۔ ہونہہ ہمت۔۔۔ رحیم کے لہجے میں شدید طنز تھا۔ ہمت ان میں ہوتی ہے جن کے خواب سلامت ہوں، جن کی رائے کی اہمیت ہو۔ یہ میرا دوست ہے میری ساری زندگی کا گواہ ہے۔ اس سے پوچھو کہ ہم نے کیا کیا خواب دیکھے تھے لیکن اب ہماری نسل۔۔ پوری ایک نسل تاریک راہوں میں ماری جا چکی ہے۔ سچ پوچھو تو مجھے اولاد کی بھی آرزو نہیں رہی۔ تمہیں یاد ہے نسرین ہم نے شادی سے پہلے معاہدہ کیا تھا کہ بچہ نہ پیدا کرنے کا معاہدہ۔ تم نے میری اس خواہش کو مذاق سمجھ کر قبول کیا تھا لیکن میں نے آپریشن کے ذریعہ غلام پیدا کرنے کی صلاحیت سے نجات حاصل کر لی ہے میں خود رہا نہیں ہو سکتا تو غلاموں کی تعداد میں کیوں کر اضافہ کروں۔''

(''نامہ بر'' خیاباں، راولپنڈی، ساون بھادوں ۱۹۹۱ ص ۱۳۲)

بے شناخت معاشرے میں فرد کی پکار ایسی ہی ہوتی ہے۔ اپنی حیاتیاتی معاشرتی اذیت اور کرب ناکی کو وہ اگلی نسل میں منتقل ہوتا ہوا نہیں دیکھ سکتا۔ اپنے ہاتھوں سے اپنی نسل کی رضاکارانہ نسل بندی کر دی جاتی ہے۔ ''نامہ بر'' کا بنیادی مقالہ ماحولیاتی احوال کا حساس مکالمہ اور گرد و پیش سے بیزاری ہے اردو نظم میں اس قسم کا رویہ تصدق حسین خالد کی نظم ''شیر دل خان'' میں ملتا ہے۔

محمد الیاس کے افسانے میں برصغیر اور بالخصوص پاکستان کے پولیس کے نظام کا گہرا ادراک ملتا ہے۔ پولیس کے لامحدود اختیارات اور عام انسانوں کی مجبوریوں سے لے کر پولیس نظام کے بنیادی ڈھانچے میں مخفی اخلاقیات اور عدم بشریت کے رویوں کو مخصوص پولیس والوں کے مزاج اور زبان سے بیان کیا گیا ہے۔ پولیس کے عہدے کے ساتھ کرپشن کی قدر بھی منسلک ہوتی ہے جتنا بڑا پولیس کا اہلکار ہوگا اس پر اتنے ہی نوٹ برسیں گے۔ پولیس افسر کے جلال سے تو بڑے بڑے پناہ مانگتے ہیں۔

''سر جی! بڑا دبدبہ ہوتا ہے ایس ایس پی کا۔۔۔ زمین بھی کانپ رہی ہوتی ہے''، اسلم نے تھوک نگلتے ہوئے کہا تو حوالدار بولا'' او پاگل! حاکم ہے پورے ضلع کا۔۔۔۔ تجھے یا نہیں وہ صدر اپنے ملک کا۔۔۔۔ صدر مملکت جو اپنے آپ کو تین توپوں والا صدر کہا کرتا تھا۔ اس نے ایک مرتبہ کہا تھا کہ اس ملک میں اصل حکمران تھانیدار اور پٹواری ہے۔ صدر تو ایسے ہی بدنام ہوتا ہے۔ ذرا سوچ کتنے تھانیدار ایک ایس ایس پی کے ماتحت ہوتے ہیں۔ او بے تو نے کبھی اپنے بارے میں نہیں سوچا؟ کبھی کبھی ایک سپاہی بڑی بڑا بن جاتا ہے۔ ذرا سوچ اپنی دوشٹ کو میں پچیس ہزار سے ضرب دے لو تو ایس ایس پی کا عہدہ بن جائے''

(''محافظ'' تشکیل کراچی، جولائی ۹۶ تا مارچ ۹۷ء ص ۱۷۳)

افسانے کا بنیادی مقولہ معاشرتی جبر اور پولیس کی داداگیری ہے جو آدھی صدی بعد بھی سدھر نہ سکی اور نہ ہی اس کے سدھرنے کے امکانات ہیں۔ افسانے میں واقعاتی

مناظر سے پولیس کے ہاتھوں شریف آدمی کو بے عزت ہوتے ہوئے دکھایا گیا ہے اور کئی مقام پر افسانہ نگار نے لسانی دیل۔ دے کر عامیانہ زبان کی علامات سے بھی اپنے بنیادی مقولے کو پر اثر بنانے کی کوشش کی ہے۔ پولیس کی ناانصافی اس حد تک بڑھی ہوئی ہے کہ وہ اپنے اختیارات سے تجاوز کر کے دکان داروں کی اکثم ٹیکس فائلیں بھی چیک کرتے ہیں۔

اردو افسانہ میں جنیاتی (تاریخی) سطح پر اخلاقی قدروں اور مذہبی تضادات کی بازگشت سنی جا سکتی ہے، مذہبی تعصبات اپنی جگہ مذہب اپنی جگہ ایک توانا معاشرتی مظہر بھی ہے جسے صدیوں سے تہذیبی زندگی میں اولیت حاصل رہی ہے۔ آغا گل نے اپنے افسانے میں مذہب کی مخصوص جنیاتی تکنیک سے مدد لے کر بلوچستان کے علاقے کو تخلیقی کینوس بنا کر ارضی اور مکانی حصار سے باہر ہابری مسجد جیسے منطقے کو بلور ایک بھرپور علامت کے استعمال کیا ہے۔ پورا افسانہ مخصوص مذہبی حرکیاتی فضا میں سانس لیتا ہے۔ افسانے میں ناسٹلجیائی فضا کو بلوچستان کی سرزمین کی وساطت سے برتتے ہوئے ہندو دھرم کے مذہبی مقامات کا ذکر کیا گیا ہے کہ سنگلاخ کے مقدس غار (لس بیلہ) کالی مندر (قلات) اور ہنگلاج شمال (کوئٹہ) جیسے مقامات یاتریوں کو ترس گئے تھے۔ افسانے میں محبت اور جنونیت کے فرق کو بھی بین السطور میں بیان کیا گیا ہے۔

''عقیدے سے محبت، وطن سے محبت، مجھ سے محبت کتنا تضاد، کس قدر فرق ہے، مگر ایک نام دے کر لاتعلق ہو گئے۔ انسان جسمانی سوچوں سے آگے نکلا ہی نہیں۔ یہ مخلوق پندرہ لاکھ سال پہلے تک تو کچھ سے کھاتی تھی اور درختوں سے لٹکتی تھی۔ جس طرح جغرافیائی شمال اور مقناطیسی شمال میں فرق ہے۔ بعید ایک جغرافیائی دنیا ہے، ایک محبت کی دنیا ہے، جہاں فاصلوں سے کوئی سروکار نہیں''

(''دوسری ہابری مسجد'' تشکیل، کراچی ۹۶ مارچ ۹۷ ص ۳۔۴۸)

تمام تاریخی مذہبی جبر کے باوجود افسانے میں بنیادی مقولہ ''محبت کا ہی ہے افسانہ نگار کے بقول'' ہر علم پر ہزاروں کتابیں ہیں، محبت پر ایک کتاب بھی نہیں۔ علم کی کسی شاخ کا

www.urduchannel.in

نام محبت نہیں''، لیکن وہ شہنشاہیت کو ناپسند کرتے ہیں کیونکہ بادشاہ ظالم اور جابر ہوتا ہے۔ جس میں اصل افسانوی مقولہ اقتدار کی سفاکی بھی ہے جو بادشاہ مذہب اور اقتدار کے نشے میں کرتا ہے۔

''میرا بیٹا بابر کوئی بڑا آدمی نہیں تھا۔ نہ مغل شہنشاہ بابر۔ مغل یا مغلول کا لفظ منگ سے بنا ہے، جس کا مطلب ہے خوں آشام، سلاطین دہلی یا مغلیہ حکمراں تو اپنے بیٹوں کی آنکھیں نکلوا دیا کرتے تھے، بھائیوں کی کھال اتروا لیتے تھے۔ کسی بادشاہ کا کوئی مذہب نہیں ہوتا وہ تو بس شہنشاہ ہوتا ہے۔ شہنشاہ بابر کا مذہب سے کیا تعلق ہے؟ آپ تزک بابری پڑھ لیں۔ وہ خود اپنے بارے میں کیا لکھتا ہے؟ مسجدیں تو ضرور بنائیں گے مگر روئے زمین پر اب دوسری بابری مسجد نہ بنائیں۔'' (ایضاً ص ۵۹)

جدید تنقیدی نظریے میں فکشن کے ''بنیادی مقولے'' کو اہم مقام حاصل ہے۔ افسانے کے کئی اجزائے ترکیبی ہوتے ہیں۔ ان ہی کی عمل کیمیائی سے افسانہ خلق ہوتا ہے اور اسی کی مدد سے افسانے کی تفہیم ممکن ہو پاتی ہے۔ اس عمل کو فکشن کا بنیادی خلاصہ تجزیہ یا تھیسس (Thesis) بھی کہا جاتا ہے۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ افسانہ نگار اصل مقولے کو لب ولباب کے طور پر افسانے میں جگہ دے بعض افسانوں میں قاری خود ہی ادراک اور فطانت سے افسانے کے مقولے کو دریافت کرتا ہے۔ خاص طور پر علامتی افسانے میں اصل مقولے کو پالینے میں بعض دفعہ قباحت اور مشکلات بھی ہوتی ہیں۔ افسانے میں مجموعی سطح پر کئی چھوٹے چھوٹے مقولے بکھرے ہوئے ہوتے ہیں جو افسانے کے بڑے یا بنیادی مقولے کی تزئین وتشکیل میں مدد ومعاون ثابت ہوتے ہیں۔ افسانے کے سالمات، چھوٹے مقولے، کہانی کی ماحولیاتی زبان اور اشاروں کی مدد سے بیان کیے جاتے ہیں۔ ان کو جمع کرتا جاتا بنانے کے لیے افسانہ نگار تاریخی، تجربی، اسطوری اور ابلاغی ماخذات سے مواد حاصل کرتا ہے۔ بعض دفعہ افسانے کے چند بھرپور جملے یا حساس منطقی مکالمہ مقولے کو توانا طور پر بیان کر دیتا ہے۔

افسانے میں موضوعی تھیسس کو جب معروضی روپ میں پیش کیا جاتا ہے تو افسانہ نگار، قاری بھی اس معروض کا حصہ بن جاتے ہیں اور افسانے کے تخلیقی عمل میں مخاطبہ (ڈسکورس) کا عمل دخل ابھرتا ہے۔ قاری چاہتا ہے کہ افسانے کے اختتام پر وہ اصل مقولے کو پالے۔ بنیادی مقولے کے بغیر افسانے کی کوئی حیثیت نہیں اور نہ اس کے بغیر اسے قبولیت عامہ حاصل ہوتی ہے۔ مقولے کا ڈسکورس ہی افسانے کی اصل روح ہے۔ افسانے میں بنیادی مقولہ حسی نوعیت کا بھی ہوسکتا ہے جو عموماً وجودی، لایعنی، تجریدی، تجرباتی اور علامتی افسانوں میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ بیانیہ افسانے میں اسے معروضی حرکیات اور تجربی حس کے حوالے سے دریافت کیا جاتا ہے۔ بعض دفعہ دوسری زبانوں کے افسانوں کے ترجمے میں مقولہ یا آسانی ادراک میں نہیں آتا، اس کی وجہ ثقافتی اختلافات، تضادات، تعصبات، آئیڈیالوجی، نظام اخلاق، ماحولیاتی لسانی نفاوت کے افتراقات ہوتے ہیں۔

☆☆☆

امداد امام اثرؔ کا تنقیدی نظریہ

حالیؔ اور شبلیؔ کے بعد اردو کے تنقیدی نظریے اور نئے مکالمے کو رائج کرنے میں شمس العلما امداد امام اثرؔ (پیدائش بہار کے ضلع سالار ۱۷ اگست ۱۸۴۹ء۔ انتقال ۱۷ اکتوبر ۱۹۳۴ء) کی کتاب ''کاشف الحقائق'' (۱۸۹۷ء) اہم کڑی ہے۔ ان کے فکری تناظر کو حالیؔ اور شبلیؔ کے مقابلے میں وہ مقام نہ مل سکا جو کہ اس کا حق تھا۔ حالیؔ کے شعری نقد میں مغرب کے اثرات کو تسلیم کیا جاتا ہے۔ حالیؔ کو مغربی شعریات سے واجبی سی واقفیت تھی لیکن انہوں نے اردو تنقید اور اس کے شعری نظریے کی عمارت میں پہلی اینٹ رکھی اور شعری نقد کے سلسلے میں کسی طور پر اپنی فکر شکنی کے سبب ادبیات نقد میں اہم تسلیم کیے گئے کیونکہ انہوں نے باضابطہ طور پر شعری متن کے نظریے نظامیانے کی رسائی کے تحت مرکوز قسم کی قرأت کی اور شعری تنقید کے نظریے کے بکھراؤ کو اپنی کتاب میں کسی حد تک مربوط طور پر ''مقدمہ شعروشاعری'' میں پیش کیا۔ گو ''مقدمہ شعروشاعری'' کو ہزار تقلیبی مغرب قرار دیا جائے

مگر حقیقت تو یہ ہے کہ اس کے نقد میں حالیؔ کو لاشعوری طور پر انگریزی تنقیدی نظریے کے اس جبر کا احساس بھی تھا جو مشرق کے تنقیدی مزاج سے ہم آہنگ نہ تھا۔ لہٰذا ''مقدمہ شعروشاعری'' کے عربی ماخذات میں عہد جاہلیت، صدر اسلام، عہد اموی اور عہد عباسی کے شعری مطالعوں کے علاوہ جلال الدین سیوطی کی مزہر، ابن خلدون کے علمی اور ادبی مقالات، ابن رشیق کی العمدہ اور رسالہ نحلہ شامل ہیں۔ جبکہ شبلیؔ کی ''شعرالعجم'' ان کے انتقادات شعری کے سلسلے میں اہم ہے۔ اس تصنیف میں عربی لسان ادب کے علاوہ فن بدیعیات اور اس کے مسائل پر نظر ڈالی ہے۔

امداد امام اثرؔ کی ''کاشف الحقائق'' کے سامنے حالیؔ اور شبلیؔ کے شعری نظریات موجود تھے اور وہ ان کے عیبوں سے بھی واقف تھے۔ حالیؔ نے اپنی ذہنی تحدیدات کے تحت مغربی شعریات کے نظریاتی اقتباسات کے ترجموں سے جزوی آگہی حاصل کی اور اسے اپنے شعری نظریے کی تفہیم وتشریح میں استعمال کیا۔ لیکن اثرؔ کے یہاں مغربی شعریات اور اس کے نقد کا عمیق مطالعہ ملتا ہے۔ حالیؔ کے مقدمے میں لارڈ بائرن اور لارڈ میکالے کے ایک مقالے سے ملٹن کا تصور شعر دریافت ہوتا ہے۔ جبکہ امداد امام اثرؔ نے یونانی، لاطینی، فارسی، انگریزی، ہندی اور اردو کے شعرا کا مطالعہ کرتے ہوئے ان کی شعری عظمتوں اور کمزوریوں پر نظر ڈالی۔ لہٰذا ان کا شعریاتی تناظر حالیؔ اور شبلیؔ سے قدرے وسیع تھا۔ امداد امام اثرؔ خود انگریزی جانتے تھے اور براہ راست انگریزی شعریات اور نقد کا انگریزی میں مطالعہ کیا کرتے تھے۔ ان کی کتاب ''کاشف الحقائق'' میں سب سے نمایاں خوبی یہ ہے کہ انہوں نے مغرب اور مشرق کا مطالعہ کرتے ہوئے کسی قسم کی تنگ نظری کو قریب نہیں آنے دیا اور شعر کے جوہر کے ادراک اور آگہی کے لیے مغرب اور مشرق، دونوں سے ہی استفادہ کرتے ہیں۔ لہٰذا ان کی تنقیدی فکر میں تقابلی ادب کا گہرا اثر ملتا ہے اور یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ اردو نقد کو امداد امام اثرؔ نے ہی سب سے پہلے عملی تنقید کے ذائقے سے متعارف کروایا اور شاعری کے نقد کے لیے نئی زمین ہموار کرنے کی کوشش کی اور اپنی کتاب کے بین السطور میں اس بات کا اشارہ بھی دیا کہ فرد یا فنکار (شاعر) کا شاعرانہ مزاج اردگرد کے ماحول سے متاثر ہوتا ہے۔

www.urduchannel.in

لہٰذا نقد کے لیے ضروری ہے کہ وہ شاعری کی ماہیت اور اس کے فکری متعلقات سے جب بھی بحث کرے وہ زبان کے مخصوص جغرافیائی، تاریخی اور ثقافتی پس منظر کو بھی ذہن میں رکھے لیکن امداد امام اثر "کاشف الحقائق" میں ان باتوں کا سرسری ذکر ہی کر سکے۔ حالانکہ یہ موضوع جدید تر نقد کا بیش بہا خزانہ ثابت ہو سکتا تھا۔ لیکن امداد امام اثر کے تنقیدی نظریات نے اردو تنقید کو "ماحولیاتی" تنقید کا عندیہ دیا۔ ماحولیاتی تنقید (Ecological criticism) میں صرف شاعری کا متنی تجزیہ ہی نہیں ہوتا اور نہ ہی تاثراتی رسائی کے تحت شاعری کا تجزیہ و مطالعہ کیا جاتا ہے بلکہ معروض کے مظہرات کو اور اس کے علت و معمول کے رشتوں سے شاعری کی معنویت میں معنیات تلاش کی جاتی ہے۔ مثلاً سیاسی اور معاشرتی بحرانوں سے لے کر شاعری کا اپنے اصل ماحولیات، موسم، چرند پرند وغیرہ کے تعلق سے نقد ترتیب دیا جاتا ہے۔ امداد امام اثر کے لاشعور میں اس نوعیت کے لاتعداد تصورات تھے جنہیں وہ نہ جانے کیوں تفصیل سے بیان نہیں کر پائے لہٰذا ان کا یہ گراں قدر کارنامہ ادھورا ہی رہا اور عام قاری ان کی تنقید میں وہ کچھ نہ پا سکا جس کا اشارہ مصنف نے اپنی کتاب میں دیا۔ اگر وہ اپنے ماحولیاتی نقد کے تصور کے کینوس کو مزید توسیع دے دیتے تو آج اردو تنقید میں کئی نئے دروازے کھل جاتے۔

امداد امام اثر نے "کاشف الحقائق" اس وقت لکھی جب مغرب اور لاطینی امریکہ میں "جدیدیت" کی شروعات ہو چکی تھی اور اس وقت کے تازہ کار فکری رجحانات کا امداد امام اثر نے مطالعہ کیا اور اردو میں سب سے پہلے موضوعیت / داخلیت (Subjectivity) اور معروضیت / خارجیت (Objectivity) کی بنیادی تشریح کرتے ہوئے ان دونوں تصورات کی واضح تعریفات پیش کیں جو آج بھی اردو نقد میں کسی نہ کسی طور پر زیر مطالعہ اور زیر بحث آئے ہیں۔

امداد امام اثر نے اردو تنقید کی کمزوریوں کو بہت جلد محسوس کر لیا تھا۔ حالانکہ اس وقت اردو میں حالی کی "مقدمہ شعر و شاعری" ہی ایک ایسی کتاب تھی جسے تنقیدی سطح پر قدر و منزلت حاصل تھی۔ امداد امام اثر کو اردو تنقید میں مخصوص درباری رنگ پسند نہیں تھا اور

تنقید معروضی سطح پر نہیں لکھی جاتی تھی بلکہ ذاتی پسند اور ناپسندی کا موضوعی وظیفہ ہمارے تذکروں سے لے کر نقد میں بھی محسوس کیا جا سکتا ہے کیونکہ اردو کے شعرا پر جب بھی لکھا گیا اس میں زمین آسمان کے قلابے ملائے گئے اور ستائش کا غیر عقلی سمندر ان شعری انتقادات میں رواں دواں نظر آتا ہے۔ یعنی ہمارے نقاد نما غافل قاری یا شیطانی آگاہی رکھنے والا زیرک نقاد اپنے پسندیدہ شعر کو اپنی موضوعی رسائی کے تحت وہ بنا دیتے ہیں جو وہ نہیں ہوتے اور عموماً غافل قاری کو یہ تاثر دیتے ہیں کہ یہ مطالعہ یا نقد کی قرأتی رسائی معروضی اور غیر جانبدارانہ ہے۔ حالانکہ اس میں اس چیز کا وجود نہیں ہوتا۔ مبالغہ آرائی اور لغو کو وہ بڑی فنکاری سے فکری سج دھج کے ساتھ التباس کے رنگوں میں سجا کر پیش کرتا ہے۔ امداد امام اثر انگریزی تنقید اور فارسی نقد کے تقابل کے بعد اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ اردو تنقید جس نے ابھی اپنے پیروں پر صحیح طور پر چلنا بھی شروع نہیں کیا تھا اس میں آزادانہ زبان و بیان اور اس کا اظہار مشکوک ہے۔ کیونکہ اس سے شاعری نہیں بلکہ اس کی شاعری پر قاری کا جب اصل انکشاف ہوتا ہے تو نقاد کے آگے پیچھے کی تمام تحریروں پر پانی پھر جاتا ہے۔ امداد امام اثر کو اردو نقد کے غیر منصفانہ رویہ کا شدت سے احساس رہا لہٰذا وہ اس رجحان کی مذمت بھی کرتے ہیں۔

> "ایشیائی تذکروں میں اگر دس نامی شاعروں کے کلاموں کی حقیقت دریافت کرنا چاہیں تو سب کی تعریف کمال مبالغہ پردازی کے ساتھ ایسے انداز سے حوالۂ قلم نظر آئے گی کہ کچھ سمجھ میں نہ آئے گا کہ حالی کیا تھے؟ یہ تذکرہ نگاری کی حالت ہے۔ تقریظ نگاری کی حالت پر نظر دوڑائیے تو یہ بدمذاقی اور بے عنوانی تحریر کا دریا امڈتا ہوا دکھائی دیتا ہے یا چار ورق کی مثنوی لکھی ہے تو اس کے تقریظ نگار نے اسے فردوسی، سعدی، حافظ، انوری بنا چھوڑا۔"

(امداد امام اثر۔ "کاشف الحقائق"۔ جلد دوم، ص ۲۴۵۔۲۴۶)

امداد امام اثر کے یہاں جا بجا علمی تنقید کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ لیکن انہوں نے تنقیدی نظریے پر ہلکی سی نظر ڈالی ہے۔ اس سبب تنقید کی فکری اساس سمجھ نہیں پائے مگر مغرب و مشرق

www.urduchannel.in

کے ادبی انتقادات کے معقول مطالعے نے اثرؔ کے یہاں تقابلی بحال کو ضرور جنم دیا اور "حاصل مطالعہ" کے طور پر ان کے مطالعہ قرأت کا طریقہ کار متاثر ہی لگتا ہے۔ جس کے پس منظر میں مغرب کے "اصول تنقید" کے نظریات سے استفادہ کرتے ہوئے وہ قاری کو اپنے تنقیدی موقف سے آگاہ کرتے ہیں اور مروجہ تنقیدی ڈھانچے اور اس کے سانچوں سے برملا کا تاثر دیتے ہیں۔ وہ اپنے اظہار میں راست گو اور صاف گو ہی نہیں بلکہ علمی اور فکری بنیادوں پر انہوں نے اپنے قریبی پیشروؤں سے فکری اختلاف بھی کیا۔

امداد امام اثرؔ کی شخصیت سازی مشرقی کے روایت پسندانہ ماحول میں ہوئی۔ وہ اٹھارویں، انیسویں اور بیسویں صدی کی شاعرانہ ماہیت اور اس کے نفس مضامین سے بہت زیادہ مطمئن نہیں تھے کیونکہ ان کا عالمی ادب کا مطالعہ دیگر ہم عصروں سے قدرے زیادہ تھا۔ ان کی فکری اور ذہنی وسعت النظری نے اردو کے تقابل سے بیگانگی وسعتوں اور افقوں کو پانے کی کوشش کی لیکن وہ شاعری میں اخلاقی عنصر کو اعلیٰ گردانتے ہیں اور شاعر میں مخصوص اخلاقی ماحولیات کی فضا کا خیر مقدم بھی کرتے ہیں۔ مگر اثرؔ کی اس شاعرانہ اخلاقی فکر میں سب سے بڑا نقص یہ ہے کہ وہ شاعری کے جمالیاتی جملہ اوصاف پر اخلاقیات کے پہلوؤں کو مقدم گردانتے ہیں اور اخلاق آموزی کے شاعرانہ رجحان کو لبیک کہتے ہیں اور ان کا یہ بھی خیال ہے کہ مصنوعی یا بھونڈی شاعری فرد کے اخلاقی نظام پر اثر انداز نہیں ہوتی اور نہ ہی اس سے اس کے اخلاقی ارتقا کی منازل ابھرتی دکھائی دیتی ہیں اور اخلاقی جبر کا عنصر ان کی تحریر پر حاوی محرک کے طور پر اپنی جلوہ نمائی کرتا ہے۔ اور وہ شعر کے دیگر محاسن اور خوبیوں کو فراموش کر دیتے ہیں۔ وہ شاعری کو مقصدی تصور کرتے ہیں کیونکہ ان کی نظر میں شاعری کا انسانی اغراض سے گہرا ناتہ ہوتا ہے۔ امداد امام اثرؔ شاعری کو معاشرتی معاملات میں اہم گردانتے ہیں کیونکہ اس کی ترسیل سے ثقافتی، اخلاقی اور الہیاتی متعلقات کی آگہی ممکن ہو پاتی ہے جو ان کی نظر میں "تاثیر رسان اور بکار آمد" معلوم ہوتی رہی ہے۔ وہ ابن رشیق کی کتاب "العمدہ" کے کئی تصورات کو قبول بھی کرتے ہیں اور ابن رشیق کی طرح وہ شاعری (کلام) کو خدا کی رضا اور اس کی مرضی کی تقلید کا نام

بھی دے دیتے ہیں۔ ان کے یہاں.....

"رضائے الٰہی سے مراد فطرت اللہ ہے اور فطرت اللہ سے مراد قوانین قدرت ہیں جنہوں نے حسب مرضی نفاذ پایا ہے اور جن کے مطابق عالم درونی و برونی نشوونما پا گئے ہیں..... جب شاعری کا ایسا تقاضا ہے تو ضروری ہے کہ جو شاعر ہو وہ رضائے الٰہی کی نقل پوری صورت کے ساتھ الفاظ اور معنی کے ساتھ الفاظ بامعنی کے ذریعے اتار دے ورنہ اس کی شاعری فطرت اللہ کے مطابق نہ ہوگی جو شاعری کے لیے ایک بڑا عیب ہے۔" (ایضاً ص ۱۷)

امداد امام اثرؔ نے شاعری کے لفظ اور معنی کے مسئلے پر شبلی اور حالی سے اتفاق نہیں کیا۔ وہ لفظ کو معنی پر اہمیت نہیں دیتے۔ ان کی نظر میں معنی ہی شعر کو توانا، مستحکم، پائدار اور دل اثر بناتے ہیں۔ شبلی اور حالی کے یہاں لفظ معنی پر حاوی ہے کہ شاعری کے اخلاقی نظریے میں قول محال کی صورت اختیار کر جاتی ہے کیونکہ اخلاقیات کا انسلاک بافیہ اور معنیات سے ہے۔ معنیات کی اثر انگیزی اور اس کا حاوی عنصر کی آگہی اور ادراک کے بعد ہی شاعری میں پائے جانے والے اخلاقی عناصر سے قاری تعلق قائم کرتا ہے جو تزکیے یا کسی فکری انکشاف کا سبب بھی ہوتا۔

امداد امام اثرؔ کلام میں اخلاقی وساطت سے لفظ پر معنی کی بالادستی کو قبول کرتے ہیں اور اسے "خوش خیالی" کے شاعرانہ نام سے بھی موسوم کرتے ہیں۔ شعریات کی نقد، تشریح و تفہیمات میں لفظ اور معنی کا مسئلہ صدیوں سے موضوع بحث رہا ہے۔ نئے علوم کی لسانی اور ادبی تنقید میں نفوذ کے بعد بھی اس کی حتمی تفہیم نہ ہو سکی اور نہ ہی اس کا کوئی قابل قبول جواب ملا۔ کیونکہ لفظ اور معنی کا ایک دوسرے سے انسلاک، لفظ کی معنیات پر حاوی ہو جانے کا مسئلہ پیچیدہ سے پیچیدہ تر ہوتا چلا گیا۔ یہ حقیقت ہے کہ لفظ میں معنیات کی مفہومیت کہیں نہ کہیں چھپی ہوتی ہے جبکہ شاعری میں رموز، علامتیں، استعارے وغیرہ لفظ اور معنی کو جہاں ایک دوسرے سے دور لے جاتے ہیں لیکن وہ اپنی تلازمہ بندی کے سبب ایک دوسرے

www.urduchannel.in

سے منسلک بھی ہوتے ہیں۔لفظ بذات خود کوئی چیز خلق نہیں کرتا بلکہ وہ فکر کی ترسیل کرتا ہے اور اس کا یہ عمل اس کے ساتھ ہی ختم ہو جاتا ہے یا چھپے ہوئے یا محفوظ کیے ہوئے لفظ میں جو معنی پوشیدہ ہوتے ہیں وہ محض دستاویز ہو کر اپنا وجود قائم رکھتے ہیں مگر لفظ سے معنیات کی جو ترتیب بنتی ہے وہ انسانی ادراک، محرکات اور ترسیل کی فکر کو ہی تشکیل نہیں دیتے بلکہ رد اور پس رد تشکیل کے عمل سے گزر کر زمان و مکان کے تغیراتی عمل میں لفظ کے معنی بھی بدل جاتے ہیں۔تبدیلی کا یہ عمل انکشاف ذات یا انکشاف فکر کی صورت ہی اختیار نہیں کرتا بلکہ تفہیم اور تشریح کی نئی صورتحال سے بھی آگاہی ہوتی ہے۔لفظ کا معنی پر غلبہ ہونا شاعری کو تنگ بندی تک لے جاتا ہے جس میں سطحی جذباتی، جمالیاتی اور لمحاتی اثر پذیری تو ہوتی ہے جو وقت کے ساتھ ساتھ دم توڑ دیتی ہے۔لفظ ہی احضاری تفاعل اور جذبات کو معطل کر کے فرد کو توڑ پھوڑ کر انتشار اور عدم سمتی کی طرف موڑ دیتا ہے۔شاعر اگر لفظ پر آ کر اپنی فکر و آگہی کی ترسیل میں رک جائے تو شعر کی معنویت مدھم پڑ جاتی ہے اور شاعر لفظ اور معنی کے ارتباط کو بیان نہیں کر پاتا۔اس دور نے تفاعل اور ارتباط کو زبان کی تہہ دار ساخت کے حوالے سے اسے ادراک میں لانے کا اہل نہیں ہوتا۔سا سر نے بھی معنی کو لفظ پر فوقیت دی، لفظ تو زبان کا حصہ ہوتا ہے۔اس کی نقش بندی معنی سے ہی ہوتی ہے۔اگر تخلیق کار کی میں لفظ حاوی ہو جائے تو متن میں اقتباسی معنوی انسلاکات کی پیچیدگیاں مستبعد ہے میں آتی ہیں۔

لفظ پر معنی کا اس قسم کا جبر زبان کو دو حصوں میں تقسیم کر دیتا ہے، جس کو سا سر ''معنی نما'' اور ''تصور نما'' کہتے ہیں۔اگر معنی لفظ کے جبریاتی حصار سے باہر آ جائے یا اپنے طور پر آزاد اور خود مختار ہو جائے تو تخلیق کا معنیاتی نظام تبدیل ہو جاتا ہے اور لگتا ہے کہ معنی متن میں نہیں ہیں بلکہ متن سے باہر ہیں۔امداد امام اثر کے یہاں معنی لفظ کی جبریت، فکریات کے اختلافات کے ردعمل سے جنم لیتے ہیں۔ساختیاتی حوالے سے ''لفظ'' کی کوئی حیثیت نہیں ہوتی۔اس بات کو امداد امام اثر نے محسوس کر لیا تھا اور اردو میں لفظ کے حاوی عنصر سے شدید اختلاف کیا۔شاید اس کا سبب یہ ہو کہ لفظ میں معروضی حقائق کی نشاندہی نہیں کی جا سکتی۔تخلیق کار کی کے عمل میں لفظ مکمل طور پر معنیات کو پانے میں ناکام رہتا ہے اور نہ ہی

اس کے معنوں کو متعین کر پاتا ہے لہٰذا بعض دفعہ لفظ متن کے معنوں میں ابہام اور گنجلک پن پیدا کر دیتے ہیں۔تخلیق کا معنیاتی نظام لفظوں میں پوشیدہ نہیں ہوتا بلکہ متن سے باہر اور متن کے اندر رشتوں کا جو جال بچھا ہوتا ہے اس سے ہی معنیات ابھر کر سامنے آتی ہے۔امداد امام اثر کے اخلاقی ٹیسٹ ورک میں، شاعری میں معنویت کی دریافت اس سبب سے اہم ہے کہ اخلاقی جمالیات کو پالینے کے لیے لفظ محمد و معاون نہیں ہوتا بلکہ قاری معنی کے حوالے سے اخلاقی نظام کو ادراک میں لاتا ہے۔اثر کے یہاں لفظ کی ثانوی حیثیت ہے جبکہ ان کے یہاں معنی اظہار و ابلاغ کا سب سے توانا پیمانہ ہوتا ہے۔

امداد امام اثر نے تقابلی ادب کی پہلی اینٹ رکھی۔عبدالرحمٰن بجنوری اور کلیم الدین احمد کی تنقید پر اس کے گہرے اثرات مرتب ہوئے۔بجنوری کی عمر نے وفا نہیں کی اور وہ دنیا سے جلد چلے گئے مگر کلیم الدین احمد نے اثر کی تقابلی رسائی کے تحت صنفوں کا مطالعہ کیا اور اس کے عیبوں سے قاری کو آگاہ کیا اور جو فکری اور تقابلی ادھورا پن اثر کے یہاں نظر آتا ہے اس کو کلیم الدین احمد نے اپنے توانا اور جری فکر و خیال سے مالا مال کرتے ہوئے اردو کو تقابلی ادب کے معروضی مزاج سے روشناس کروایا۔یہ اثر کا ہی مزاج تھا جس نے حالی کی تنقید کے بعد اردو میں نئے تصورات اور تنقیدی معاملات پر قاری کو سوچنے پر مجبور کیا۔انہیں ادبی اصناف کا عمیق ادراک ہی نہ تھا بلکہ وہ اس کی باریکیوں سے بھی آگاہ تھے۔وہ غزل کے مزاج سے زیادہ مطمئن نہ تھے لہٰذا وہ چند نصائح کے لیے غزل کو وسیلہ اظہار کے لیے بہتر نہیں جانتے تھے۔ممکن ہے اس پس منظر میں غزل کی معاشرتی، نفسی اور جنسی بے راہ روی ہو جو ان کے نظام اخلاقیات سے متصادم تھی۔

حالی اور شبلی اپنے زمانے کی ایسی علمی اور ادبی شخصیات تھیں جنہوں نے آنے والے فکری ماحول پر اپنے سب سے زیادہ اثرات مرتب کیے۔لہٰذا وحید قریشی نے تو حالی اور شبلی کو اپنے وقت کا ڈکٹیٹر قرار دیا۔اثر نے اس بات کو محسوس کر لیا تھا کہ اردو میں علمی اور فکری متعلقات ہمیشہ شخصیت پرستی اور شخصیت سازی کے چکر میں پس پشت ڈال دیے جاتے ہیں لہٰذا انھوں نے نہایت جرأت کے ساتھ اپنے پیشروؤں کے کمزور پہلوؤں پر

www.urduchannel.in

پُرفکر بحث کا آغاز کیا۔ امداد امام اثر کے ہم عصروں مہدی افادی اور وحید الدین سلیم نے بھی ان کے خیالات سے باواسطہ یا بلاواسطہ استفادہ حاصل کیا جبکہ سر عبدالقادر، میاں فضل حسین اور سالک بٹالوی نے اس دور میں اردو تنقید پر مضامین لکھ کر اردو کو نئے خیالات سے متعارف کروایا۔ اثر نے شاعرانہ معنیات کو تشکیلات کے سلسلے میں "لفظ" کے حاوی عنصر کو سرے سے مسترد کر دیا اور شعریات کی معنیاتی ساخت کی درجہ بندی کا عندیہ دیا۔ امداد امام اثر کے فکری انحراف اردو کی شعری انتقادیات میں نئی تنقیدی فکر کو معروضی اور علمی بناتے ہیں۔ یہی علمی و فکری حرکیات آج بھی اردو کے تنقیدی مزاج میں شامل ہے۔

☆☆☆

بجنوری، محاسن کلام غالبؔ اور اس کے نقاد

اس مقالے میں عبدالرحمٰن بجنوری (۱۹۱۸ء۔ ۱۸۸۵ء) کی تصنیف "محاسن کلام غالبؔ" میں شامل الہام کے تصور پر تجزیاتی مطالعہ کیا گیا ہے۔ اس علمی اور تنقیدی مظہر کو غالبؔ کے شعری مزاج کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کرتے ہوئے سیاقی نقطہ نظر سے بجنوری کے علمی تناظر پر تجزیاتی بحث ہے۔

منہاجیاتی سطح پر اردو کے نئے ادبی نظریے کی تجربی (Empirical) اور تجزیاتی (Experimental) جانچ کرتے ہوئے نظری اور تنقیدی تحریروں کے منہاجیاتی اسلوب کے امکانات کو تلاش کرنے کی سعی بھی کی گئی ہے اور بجنوری کے نقادوں کے تنقیدی جوہر کا مختصراً تجربی سطح پر جدولی جائزہ لیا جائے گا۔ عمرانیاتی قرأت (Sociology of Reading) کے منہاجیاتی (Methodoligical) تنقید کے بنیادی اصولوں کو پس منظر میں رکھا جائے گا۔

محاسن کلام غالبؔ کا پس منظر

عبدالرحمٰن بجنوری کو غالبؔ (۱۸۶۹۔ ۱۷۹۷) پر لکھنے کا خیال ۱۹۰۶ء میں آیا جب

www.urduchannel.in

وہ محمڈن اینگلو اورینٹل کالج علی گڑھ میں بی۔اے کی سند حاصل کرنے کے لیے شریک ہوئے۔ ۱۹۱۴ء میں انجمن ترقی اردو نے دیوان غالبؔ کو بہترین اور صحیح متن کے ساتھ شائع کرنے کا فیصلہ کیا تو مولوی عبدالحق نے عبدالرحمٰن بجنوری پر کلام غالبؔ پر مبسوط مقدمہ لکھنے کی ذمہ داری ڈالی۔ ۱۹۱۶ء میں عبدالرحمٰن بجنوری نے ''دیوان غالبؔ'' پر مقدمہ لکھا۔ یہ مقدمہ جنوری ۱۹۲۱ء میں انجمن ترقی اردو کے سہ ماہی جریدے ''اردو'' کے پہلے شمارے میں شائع ہوا۔ اس مقدمے کو اسی سال کتابی صورت میں شائع کیا گیا اور یہ ''محاسن کلام غالبؔ'' کے نام سے معروف ہوا۔ مقدمے کے پس منظر میں حالیؔ، حسرت موہانی، صلاح الدین خدا بخش، ابوالکلام آزاد اور عبدالماجد دریابادی کی تحریریں تنقیدی قوت کا محرک ثابت ہوئیں۔

محاسن کلام غالبؔ اور اہل فکر

خلیفہ عبدالحکیم

''ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری نے غالبؔ کے کلام ریختہ کو وحی والہام قرار دیا ہے لیکن اس کلام میں رحمانی وحی کے ساتھ ساتھ شیطانی وحی کو بھی اچھا خاصا دخل حاصل ہے۔''(۱)

عطا محمد شعلہ

''بجنوری کے یہاں مرغ تخیل کی پرواز کے لیے وسیع وعریض فضا کا اہتمام کیا گیا اور پھر اس میں طائر تخیل کو یوں چھوڑا گیا کہ وہ واپس لوٹ کر زمین کی طرف آنے کا ارادہ ترک کرتا نظر آتا ہے ایسی ایسی دور از کار تاویلات کی نمائش لگائی گئی ہے کہ توبہ ہی بھلی۔ یہ کتاب فی الاصل کسی شیخ چلی کی لاف زنی کے علاوہ کچھ نہیں۔''(۲)

محمد معین انصاری

''غالباً ڈاکٹر بجنوری نے ہماری...غلامانہ خصلتوں پر غور کر کے دیوان غالبؔ کے تبصرے میں یہ جدت ملحوظ رکھی کہ غالب کا موازنہ خاص طور پر مغربی شعرا سے کیا...ڈاکٹر بجنوری کے مقدمے سے ان لوگوں کو چونکانے کا ایک کارگر وسیلہ ہاتھ آتا ہے جنھیں اپنے اکابر سے شناسائی پیدا کرنے کا کوئی وسیلہ نہیں ملتا تھا۔ ایسوں کو ہوش میں لانے کے لیے ایسے ہی جادوگر کی لاگ ضروری ہے۔''(۳)

عبدالرحمٰن چغتائی

''ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری نے جب بے دھڑک جمنا کے سینے پر کرکرا چقماق دے مارا کہ ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں ایک مقدس وید اور دوسری دیوان غالبؔ تو دنیا دیکھتی رہی جیسے جمنا کے پانی میں طوفان کھڑا ہوا ہے اس کی لپیٹ میں، میں تو کیا بڑے بڑے ذہین تیراک تھپیڑے کھانے لگے۔''(۴)

سید محمود

''کون شخص ہے جو دیوان غالبؔ کے مطالعے کے وقت یہ محسوس نہیں کرتا کہ اس کو لکھنے والا حقیقی ماہر فن ہے اور شاعری خدا کی طرف سے اسے ودیعت کی گئی ہے اور اس کی شاعری کسبی نہیں ہے....غالبؔ کی ہستی، چیدہ اور بزرگ تر خاصان خدا کے گروہ سے ہے۔ جن کا وجود ابدی ہے۔''(۵)

www.urduchannel.in

سید عبداللہ

"بجنوری...کے مقدمے نے پہلے غالبؔ تک ہمیں پہنچایا۔ اس کے بعد اس اسلوب حیات کے دل کشا اور خرد افروز زاویے ہم پر کھلے جو ایک اچھی تہذیب کی لازمی صفت ہے.... بجنوری نے غالب شناسی کا دروازہ کھولا۔ ان کے بعد غالبؔ شناسی ایک تہذیب بن کر رہ گئی اور اب ایک اسلوب حیات۔" (۶)

گیان چند جین

"غالبؔ کے نقادوں میں سب سے بلند بانگ ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری ہیں۔ جن کی 'محاسن کلام غالبؔ' ۱۹۲۱ء میں شائع ہوئی۔ یہ تنقید نہیں، قصیدہ خوانی ہے، انشائیہ ہے، طبل نوازی ہے، اشتہار ہے، وکالت ہے اور ان سب کے پردے میں اپنے علم کی بھدی نمائش ہے..... یہ کچھ بھی ہو تنقید نہیں ہے۔ یہ مداحی ہے لیکن غیر مدلل... اہل دربار جس طرح والیان ملک کی بھٹی کرتے یا اگلے بزرگ جس طرح آنکھ موند کر اپنے پہلے بزرگوں کی کرامتیں بیاں کرتے تھے وہی کچھ بجنوری نے غالبؔ کے ساتھ کیا۔" (۷)

کلیم الدین احمد

"بجنوری مرحوم جوش عقیدت اور جذبۂ وطنیت سے مجبور ہو کر اس قسم کی غلطی کے مرتکب ہوئے ہیں جسے دیکھ کر انگشت بدنداں ہونا پڑتا ہے۔ غالبؔ کی شاعری کے محاسن سے انکار نہیں لیکن غالبؔ کا گیٹے سے مقابلہ کرنا تنقید ہی نہیں فہم پر ظلم کرنا ہے۔" (۸)

خورشید الاسلام

"بجنوری کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ شخص کے حصے نہیں کرتے وہ غالبؔ کے کارناموں کو ایک کل کی حیثیت سے دیکھتے ہیں۔" (۹)

حدیقہ بیگم

"بجنوری کا مقدمہ "محاسن کلام غالبؔ" اردو میں تاثراتی تنقید کا اعلیٰ نمونہ ہے اور اردو نثر کی ترقی میں بجنوری کی قابل قدر دین ہے۔" (۱۰)

محاسن کلام غالبؔ کا مشہور مقولہ

"ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں، مقدس وید اور دیوان غالبؔ"

یہ ایک تاثراتی نوعیت کا علمی مفروضہ ہے جس میں دو بنیادی نوعیت کے متغیرات ہیں

(۱) آزاد متغیرہ : الہامی کتابیں

(۲) پابند متغیرہ : مقدس وید اور کلام غالبؔ

الہام کے لغوی معنی :

عربی زبان کا لفظ ہے۔ جس کے معنی خدا کی طرف سے دل میں آئی ہوئی بات ہے۔ "القا" بھی لکھا گیا۔ اس لفظ کے معنی وہ بات جو خدا دل میں ڈال دے۔ (۱۱)

شاعرانہ الہام کی تشریح :

شاعرانہ الہام زمانہ قدیم سے شاعری کا اہم موضوع رہا ہے اور عرصے تک شا
کو الہام کا درجہ حاصل رہا خاص طور پر لاطینی شعریات کی تاریخ میں شاعر کا لقب ہی پیش گو کا تھا جس کو "واٹس" (Vates) کہا جاتا رہا۔ الہام دیکھنے میں عام اور س
مظہری تصور دکھائی دیتا ہے جس میں انسان بے بس ہو کر ایک انجانی قوت کو اپنی وا

www.urduchannel.in

اظہار کا ملکہ دے کر پیدا ہو جاتا ہے اور نئی الہامی صورت حال شاعر کے خیالات میں نئے تصورات اور ہیجانات کا سبب بنتی ہے۔ الہیاتی فکر میں الہام "خدا کا تحفہ" ہے جو آگے چل کر دو شاخوں میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ ایک شاخ سے شعرا کا الہام ظاہر ہوتا ہے جو کہ خداداد صلاحیت کے حوالے سے پھوٹتا ہے جبکہ دوسرا اجتہاد نفس ہے جو صوفیا اور اولیا کو حاصل ہوتا ہے بقول کروس "اگر فن اظہار سے کچھ زیادہ ہے تو کوئی ابھی تک یہ نہیں بتا سکا یہ "کچھ زیادہ" کیا ہے۔ کچھ زیادہ الہام ہے کیونکہ کسی نے کہا تھا:

"Art does not merely express, it reveals"

وید کے لغوی معنی

سنسکرت کا لفظ ہے، ہندوؤں کی مقدس کتاب کا نام لغوی معنی علم یا علم مقدس جو چار سمہتا (مجموعوں) میں محفوظ ہے جسے وید کہہ کر پکارا جاتا ہے۔ (۱۰)

وید کی تشریح

وید میں رگ وید قدیم ترین تسلیم کیا جاتا ہے۔ گیتوں اور اشلوکوں کا مرقع وید تعداد میں چار ہیں۔ یہ آریا لوگوں کی وسط ایشیا سے آمد کے فوراً بعد سندھ اور گنگا اور جمنا کی وادیوں میں ترتیب دیا گیا۔ آریوں کی آمد کا پہلا زمانہ ۱۵۰۰ سے ۲۵۰۰ قبل از مسیح مانا جاتا ہے۔ رگ وید کے منتر (آیتیں، اشلوک) غنائی اعتبار سے گائی جانے والی صنف ہے۔ اس میں قدرت کے مظاہر آگ، پانی، ہوا، چاند، سورج اور بادل وغیرہ کو عقیدت اور لگن سے مخاطب کر کے ان کی تعریف کی گئی ہے۔ سب ہی کو دیوتا فرض کر لینے کے بعد ان کی حمد میں یہ منتر اچارن کر کے بلند آواز میں ان سے سکھ، شانتی، ریوڑوں اور مویشیوں کی تعداد میں اضافہ، قدرتی آفات سے محفوظ رکھنے کی دعا، سلامتی، فصلوں کی بقا اور ترقی، قبیلے کے اندر اور قبیلوں کے مابین صلح ___ کی دعائیں مانگی گئی ہیں۔ اگنی دیوتا (آگ) پون دیوتا (ہوا) چندر دیوتا (چاند) سوریہ دیوتا (سورج) وغیرہ قدرتی مظاہر کے انسانی زندگی پر

اثرات کے تناظر میں اور اپنی تازہ واردتخلیقی سطح پر بے حد خوش کن تمثالیت (امیجری) کی وجہ سے رگ وید، شاعری کے نقطہ نظر سے اپنی مثال آپ ہے۔ اسے دنیا کی پہلی کتاب تسلیم کرنے میں مغربی تاریخ دانوں کو بھی تامل نہیں ہے۔ دوسرا وید "یجر وید" (Yajur-Veda) ہے یہ رگ وید کے بعد تالیف کیا گیا۔ جب آریہ لوگ تنظیم کے عمل سے گزر رہے تھے تو مختلف دیوتاؤں کی پوجا کی وضاحیاں (طریق کار)، اور ان کو خوش کرنے کے لیے کیا کیا چڑھاوا، کن کن جانوروں کی قربانی ضروری تھی۔ ان سب کو منظم نسخوں میں قلم بند کیا گیا۔ تیسرا وید "سام وید" (Sama-veda) ہے یہ یجر وید کے ضوابط کو ایک قدم آگے بڑھا کر ان گیتوں، اشلوکوں، منتروں اور آیتوں کی نشاندہی کرتا ہے۔ جو مختلف اوقات میں مختلف دیوتاؤں کی پوجا کے وقت گائے یا پڑھے جانے چاہیے۔ رگ وید کی طرح سام وید کے منتر بھی قدرتی ظہور کی پیکر بیت (امیجری) کی سطح پر دلکش تصویر کھینچتے ہیں۔ ان میں سازوں کا بھی ذکر ہے، جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اس قدیم زمانے میں بھی Wind Instruments کی ایجاد ہو گئی تھی۔ اتھر وید (Athare Veda) سب سے آخر میں لکھا گیا وید ہے۔ اس میں ذاتی قبائلی اور کنبے کی ترقی و خوشحالی اور بہبود کے منتر ہیں۔ بیماری، وبا، قدرتی آفات اور دشمنوں سے بچنے کے مختلف وقتوں میں پڑھے جانے والے منتر ہیں۔ شہری یا گاؤں کی زندگی کا تصور اتھر وید کے لکھے جانے تک ظہور پذیر ہو چکا تھا اس لیے اس میں گاؤں کی یا قبیلے کی اجتماعی زندگی کی بہبودی کے بارے میں واقفیت بھی ملتی ہے۔

چاروں ویدوں میں کہیں بھی جنگ، حملے، محاذ آرائی، گروہوں میں یا قبیلوں میں لڑائی کا ذکر نہیں ہے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا گیا کہ آریہ باشندوں کی برصغیر میں آمد کے وقت یا اس سے کئی صدیوں بعد تک دھارمک کتابیں خون خرابے کے ذکر سے پاک رہیں۔ اگر توسیع پسندی کی جنگ (War of Expansion) ہوئی بھی یعنی دراوڑوں کو ہندوستان میں نیچے وسط تک پھر وندھیا چل پہاڑوں کے پار یعنی جنوبی ہند تک دھکیلا گیا، تو بھی وید اس کے ذکر سے پاک ہے۔ ان چار سامناؤں کے بعد مزید چار برہمن اپنیشد کا اضافہ کیا گیا۔ ہندوؤں کے دوسرے عظیم گرنتھ "اپنشد" (Upnishad) ہیں۔ یہ کل ملا کر

www.urduchannel.in

تعداد میں کئی سو تک پہنچتے ہیں، لیکن ان میں تقریباً بارہ کے قریب ایسے ہیں جن سے ویدانت (وید + انت یعنی وید کے بعد کا زمانہ) کے فلسفے کی شروعات ہوئی۔ یہ دنیا کیا ہے، کیسے وجود میں آئی۔ انسانی رتبہ آفاق میں کیا ہے؟ انسان کیا ہے؟ جنم کیا ہے؟ روح کیا ہے؟ موت کے بعد اور پیدائش سے پہلے کا زمانہ کیا ہے؟ وغیرہ۔۔۔ ویدانت کے فلسفے کے بنیادی ستون ہیں۔ اپنشد سنسکرت کا لفظ ہے جس کے معنی ہیں Near Sitting یہ ان شاگردوں کے لکھے ہوئے یا ترتیب دئے ہوئے مضامین ہیں جو گورو یا رشی منی یا استاد کے قریب بیٹھ کر، پیر دانا کے منہ سے نکلی ہوئی بات کو فوری طور پر رقم کرلیا کرتے تھے۔ بعد ازاں ان تحریروں کو مضمون اور مواد کے الگ الگ خانوں میں ترتیب دیکر ان مجتمع کیے ہوئے متون (Texts) کو اپنشد کہا گیا۔

غالبؔ کاالہام

غالبؔ کے کلام میں شامل "الہامی" موضوعات میں ایک عرصہ سے دلچسپی لی جارہی ہے جو ہمیشہ سے متنازعہ ہے۔ خاص کر غالبؔ کے اس شعر کو الہامی حوالے سے کلیدی اہمیت حاصل ہے۔

آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں
غالبؔ صریر خامہ نوائے سروش ہے

اردو پر ہی کیا موقوف دنیا کی کسی بھی شاعری کو اٹھا کر دیکھ لیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ہر زمانے میں یہ نظریہ خاصا دقیق رہا کہ انجانی قوتیں ہی شاعر کو الہام کی کیفیت سے گزارتی ہیں۔ غالبؔ کے الہام میں عقیدے کی پختگی نہیں ان کی خارجی دنیا میں ایسے آثار نہیں دکھائی دیتے جس سے ان کی شاعری کو الہامی کہا جاسکے۔ شاعر کو الہی برتر کی طرف الہام ہوسکتا ہے جو روحانی طہارت اور پاکیزگی کی کسی اہم منزل پر قیام کرتا ہو جبکہ غالبؔ کے "الہام" میں فتور دماغ، اعصابی تناؤ، فرار، دنیاداری اور غیر شعوری نفس کا ملا جلا شاعرانہ اظہار نمایاں ہے جو اصل معنوں میں الہام نہیں۔ شاعر کی دیوانگی کو الہام نہیں کہا جاسکتا،

واہمے سے بحران تو پیدا ہوتا ہے الہام ہرگز پیدا نہیں ہوتا۔ غالبؔ کا شاعرانہ تجربہ انفعی نوعیت کا تھا جن سے روح کی اصل قوتوں سے کوئی آتش فشاں نہیں پھوٹتا۔ الہام کی کیفیت ایک استغراقی اور خود رفتگی اور ایک مجذوب کی سکونی ذہنی کیفیت ہے۔ ان اجتماعی حرکیات نے غالبؔ سے، شاعر کے ذہن سے لفظیات کی ایسی مخصوص فضا ترتیب دی جو غلطی سے "الہامی" نوعیت کی تسلیم کی جانے لگی۔ اصل میں ان لفظیات کی ژرفیاتی معنویت سے شاعر بھی لاعلم ہے۔ غالبؔ کے شاعرانہ الہام میں روحانی بندھنوں سے انحراف کا تصور بھی ابھرتا ہے جو ان کی معروضی دنیا کی آسائشوں کو حاصل کرنے میں رکاوٹ کا سبب بنا رہا۔ غالبؔ کی شعریات کا یہ مسئلہ رہا ہے کہ اس میں الہام ایسی قوتوں سے متعارف ہوتا ہے جو الہامی ضمیر سے خارج ہے لہٰذا ان کی شاعرانہ دانش میں مخروطی ذات سے انہدام ذات برآمد ہوتی ہے جو انھیں ان کے مخصوص "الہام" سے بچھڑا دیتی ہے۔

بجنوری جس چیز کو غلطی سے غالبؔ کے یہاں الہام تصور کیے ہوئے ہیں وہ اصل میں واہمے اور فینٹسی کے درمیان کی کوئی چیز ہے جس کی با آسانی عقلی، جذباتی اور اظہاری نظام بندی کے بعد الہام کا نام دیا جاسکتا ہے۔ جو سراسر ناانصافی ہوگی۔ شاعری کا یہ خاصہ ہے کہ وہ اپنے تجربے میں کبھی کبھی فوق الحقیقتی باتیں بھی کر جاتی ہے اور یوں گماں ہونے لگتا ہے کہ یہی "الہام" ہے۔ یہی کچھ رویہ غالبؔ کے سلسلے میں بجنوری کے یہاں ملتا ہے۔ الہام روح سے بالاتر نہیں ہوتا بلکہ روح کے کسی گوشے سے ہی نمودار ہوکر کبھی کبھار الہام کی صورت پیدا کردیتا ہے۔ شاعری میں تمام کا تمام الہام نہیں ہوتا۔ غالبؔ کی تخلیقی اور ذاتی انا میں تفاوت ہے۔ یہ بنیادی افتراق غالبؔ کی شخصیت کو بھی واضح طور پر دو حصوں میں کاٹ کر ایک حاشیائی فرد بنا دیتا ہے۔ حاشیائی فرد کا طبیعی اور مابعد الطبیعیاتی شعور کبھی مکمل نہیں ہوتا اور نہ ہی ان کے فکر و عمل میں پختگی ہوتی ہے۔ غالبؔ تجربہ اور مشاہدہ تو خوب کرتے ہیں لیکن اندیشے اور وسوسوں سے انھیں توڑ پھوڑ کر بکھیر دیتے ہیں۔ یہ "اندیشے" کیا ہیں یقیناً وہی نئی مسلط کی ہوئی نئی تہذیب، جہاں الہام کے معنی بے معنی ہوجاتے ہیں۔ خارجی دنیا کی دہشت نے غالبؔ کو اندیشے بننے کے عمل

www.urduchannel.in

میں اپنے ساتھ شریک کرلیا۔ اندیشے کی گرمی نے ہی غالبؔ کو ایک ایسی شخصی کشمکش میں جکڑ لیا جہاں ان کا شاعرانہ اظہار اپنی شخصیت سے شروع ہو کر اپنی ذات پر ہی اختتام کرتا ہے اور ان کے یہاں اندیشہ ہائے دور و دراز ایک خارجی مظہر تو ہے جو موضوعی اظہار کی ترتیب پاتا ہے۔

تو اور آرائشِ خم کاکل
میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

نتائج

عبدالرحمٰن بجنوری غالبؔ کے کلام کے محاسن لکھتے ہوئے الہامی بصیرتوں کی ان فکری گہرائیوں میں نہ اتر سکے جو کہ عموماً شاعرانہ سطح پر شاعر پر وارد ہوتی ہیں ان کا فکری فریم ورک بھی کمزور ہے جو کہ آورد کی تاطیت سے بھری پڑی ہے۔ تنقید میں قصائدی رنگ تحریر کو مشکوک بنا دیتا ہے، صرف موضوعی تناظر میں بات کر دینے سے معاملہ الجھ جاتا ہے۔ ابہام پیدا ہو جاتا ہے جو شاعری میں تو جمالیات کا ایک محرم ثابت ہوتا ہے لیکن تنقید و تحقیق میں یہ الجھاوے پیدا ہی نہیں کرتا بلکہ اپنے عہد کے فکری تناظر کو بھی کمزور کر کے مستقبل کی تحقیق و تنقید کی فکر میں رخنے ڈالتا ہے۔ غالبؔ کی الہامی کیفیت میں کتنا الہامی رنگ ہے، وہ آج تک طے نہ ہو سکا کیونکہ الہام کا فلسفیانہ تصور حساس ہی نہیں بلکہ خاصا تجریدی نوعیت کا بھی ہے۔ الہام سے پہلے شاعرانہ عمل میں تخیل کا مرحلہ ہوتا ہے جو فہم انسانی کی معروضی زندگی کی نفی تو کرتا ہے لیکن اس کو خوراک معروضی بساط سے ہی حاصل ہوتی ہے جو تخلیقی فہم میں داخل ہو کر پراسرار دنیا کے معروضی استدلال کو معدوم کر دیتی ہے۔ غالبؔ کے شاعرانہ تخیل میں اضطراب کی کیفیت ان کے الہامی شعور کو دریافت کرتی ہے جو کہ کبھی انبساط کی کیفیت اور کبھی المیے سے دوچار ہو کر حواس کو اس مضبوطی سے جکڑ لیتی ہے کہ ہر "وارد ات" ہی الہام نظر آتی ہے۔ اس تمام کے تمام عمل میں عمرانیاتی کیمیا گری خارجی قوتوں کے روپ میں غالبؔ کے شاعرانہ "الہام" پر اثر انداز ہوتی ہے جو اکتسابی ہے اس کو وہبی نوعیت کا الہامی جوہر نہیں کہا جا سکتا۔ غالبؔ کے تجربی محسوسات اور معروضی

کائنات میں شیطانی عنصر غالبؔ ہے لہٰذا ان کی موضوعی حسیت میں "الہام" کی کیفیت قرار دینا کسی طور پر درست نہیں۔ غالبؔ کی شاعرانہ الہامی کیفیت خالصتاً رومانی ہے، جو ہیئتی سطح پر ان کی شاعرانہ جمالیات کی تراش خراش ہی درست نہیں کرتی بلکہ موضوع و معروض کے فکری نکات میں توازن پیدا کر کے کوئی مطلق مقولہ ترتیب دینا چاہتی ہے لیکن غالبؔ کے یہاں یہ توازن کبھی قائم نہیں ہوتا۔ لہٰذا رومانی عنصر ان کی شاعری میں "الہامی" گمراہیوں کو جنم دیتا ہے، نفس انفرادی کی رومانیت وہبی عرفان میں کس طرح منتقل ہو جاتی ہے اور کیونکر ان کا عرفان ذات اتنا عمیق ہو جاتا ہے کہ "الہام" کو چھو لیتا ہے۔ یہ بنیادی سوال ہے جس کا جواب غالباً ابھی تک نہیں مل سکا۔ غالبؔ کو غیب سے جو مضامین موصول ہوتے ہیں وہ الہامی نہیں بلکہ ان کی لیٹنسی کا ایک ایسا فریم ورک ہے جو مخصوص قسم کی معاشرتی محرومی سے جنم لیتا ہے۔ غالبؔ کا الہامی تجربہ صداقت کے عرفان کا وسیلہ ہے اور نہ ہی اسے طہارت ذات کا وظیفہ کہا جا سکتا ہے کیونکہ یہ سراسر رومانوی نوعیت کا ہے۔ غالبؔ کا شعری الہام جو آزاد خیالی سے عبارت ہے اسے الہبائی الہام سے ممیز کر کے تجزیہ و مطالعہ کرنا چاہیے۔

بجنوری نے غالبؔ کے الہام کو جذباتی انداز میں پرکھتے ہوئے تاثراتی تبصرہ نگاری کو قوت بخشی۔ حالی اور شبلی نے سرسید تحریک سے علت و معلول اور معروضی تجزیت کی جو نئی تحلیلیت کی فضا تیار کی تھی اسے بجنوری نے "محاسن کلام غالبؔ" لکھ کر خاصا مائند کر دیا لیکن یہ ضرور ہے کہ اگر اردو نثر کی نئی تاثراتی جہت کی بازیافت ہو سکی ہے جسے متانتی انداز سے غالبؔ کے کلام کا غیر عقلی سانحہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ بجنوری نے غالبؔ کے کلام کے محاسن تلاش کرنے کی آڑ میں اپنی قابلیت کا بڑی ہی ذہانت سے ڈھنڈورا پیٹا، غالبؔ کے شعری پیکروں کو تو اساطیری کرداروں کی طرح قاری کے ذہن میں سمونے کی کوشش کی جاتی ہیں۔ بجنوری کے تنقیدی مزاج میں میکروازم کے پھیلاؤ کے سبب ہر موضوع الجھ کر دھندلا گیا ہے۔ حالی نے غالبؔ تک رسائی کی جو راہ استوار کرنے کی کوشش کی بجنوری نے اس راہ سے غالبؔ کے قاری کو بڑی صفائی سے بھٹکا دیا جو منزل تفہیم غالبؔ کے حوالے

www.urduchannel.in

سے نمایاں ہونے کے قریب تھی وہ "محاسن کلام غالبؔ" کے بعد اچانک معدوم ہو کر اپنے اصل مرکز سے جدا ہو گئی۔

"محاسن کلام غالبؔ" میں تقابلی بلاغت کا سہارا لے کر سحر انگیزی سے قاری کو چونکا دیا، لیکن یہ ضرور ہوا کہ ادب میں بلا عملی تبصرہ نگاری کو رواج ملا اور ایک آزادانہ اظہار خیال کی رسائی ابھر کر سامنے آئی، سادگی تحریر کی معراج ٹھہری اور قاری کو ہلکے پھلکے انداز میں کسی طور پر غالبؔ کے شعری محاسن سے آگہی ہوئی۔ بجنوری قاری کو جوش دلاتے ہیں اور اس کے جذبوں سے کھیلتے ہیں۔ اس پر جوش مقدمے میں بجنوری نے نہایت ہی مہارت سے وسعت پسندی سے لازمیت پسندی کی روش اختیار کی اور اسی مراجعت نے انھیں شعریات کی جمالیات سے بھٹکا کر فلسفے کے تانے بانے میں الجھا دیا جو بدیعیات کے اظہار عارفانہ میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

"محاسن کلام غالبؔ" کی پرزور اور پر جوش بدیعیات جہاں ایک جانب تو ستائشی انداز سے اسے خوش آمدید ہی نہیں کہا گیا بلکہ اسے تفہیم غالبؔ کے سلسلے میں اہم ازلی دستاویز سمجھ لیا گیا، جبکہ قطبین کے دوسرے تناظر کا ردعمل بھی خاصا شدید رہا کیونکہ بجنوری کے جذبات کے سبب سنجیدہ موضوعات غیر سنجیدہ ہو گئے۔ عبداللطیف نے غالبؔ کے موضوع پر انگریزی میں بجنوری کے منہاجیاتی رسائی کو ناقص اور غیر حقیقت پسندانہ قرار دیا اور اس امر پر زور دیا کہ غالبؔ کی زندگی کو سائنٹفک بنیادوں پر مرتب کر کے پیش کیا جائے اور کلام غالبؔ کی تاریخی ترتیب کے ساتھ تدوین ہو۔

عبدالرحمٰن بجنوری تقابلی ادب کے معنی جانتے تھے، انھوں نے اپنے مقالے میں اسپنوزا ہیگل، برکلے، فلشے، ویل مان، ڈارون، رسل، وائزمین اور منڈل وغیرہ کے نام گنوائے ہیں۔ لیکن حیرت ہوتی ہے کہ بجنوری نے ان لوگوں کی تنقیدی منہاجیاتی رسائی کو نہیں اپنایا اور نہ ہی علت و معلول کے رموز کو دریافت کیا جس سے منطقی ثبوتیت کے حوالے سے غالبؔ کی شاعری کے محاسن کو ٹھوس بنیادوں پر پیش کیا جاتا۔

محاسن کلام غالبؔ اور نقادان بجنوری کے تاثرات کا جدولی تجزیہ

نقاد	نوعیت	الہامی کردار	رویہ
خلیفہ عبدالحکیم	منفی	ہاں	معروضی
عطاء محمد شمس	منفی	نہیں	تاثراتی
محمد حسن انصاری	مثبت	نہیں	معروضی
عبدالرحمٰن چغتائی	مثبت	ہاں	تاثراتی
سید محمود	مثبت	ہاں	تاثراتی

www.urduchannel.in

نقاد	بنیادی رائے	الہام کو موضوع بنایا	نوعیت	رویہ
سید عبداللہ	محاسن کلام غالب نے غالب شناسی کا دروازہ کھولا جو تنقید سب ہی نہیں اسلوب حیات کھی ان تک گئی۔	نہیں	مثبت	معروضی
گیان چند جین	یہ تنقید نہیں بلکہ قصیدہ گوئی ہے اور اس پر دے میں اپنے علم کی نمائش ہے جو کہ محض غالب کی تعریف پر محیط ہے۔	نہیں	منفی	تاثراتی
محمد الرحمٰن خاں	بجنوری غالب کے پرجوش عقیدت مند ہیں۔ گہنے سے غالب کا معیار کم عقلی کی دلیل ہے۔	نہیں	منفی	تاثراتی
خورشید الاسلام	غالب کے فن کو بجنوری نے داد عقل کی حیثیت سے پرکھا	نہیں	مثبت	معروضی
صدیقہ نسیم	محاسن کلام غالب اردو میں تاثراتی تنقید کا اعلیٰ نمونہ ہے جس سے اردو کی آبیاری ہوئی۔	نہیں	مثبت	تاثراتی/تعریفی

تجزیاتی نتائج

۱۔ عبدالرحمٰن بجنوری کے محاسن کلام غالبؔ کے متعلق چھ نقادوں کی رائے مثبت اور چار کی منفی ہے۔ یعنی ساٹھ فیصد نقاد اُن کی تحریر کو قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھتے ہیں جبکہ چالیس فی صد نقادوں کی نظر میں یہ تصنیف معتبر نہیں اور وہ تذبذب کا شکار ہیں۔

۲۔ دس میں سے چار نقادوں کی رائے معروضی نوعیت کی ہے جبکہ چھ نقادوں کی رائے تاثراتی ہے۔

۳۔ صرف تین نقادوں نے الہام کو موضوع بحث بنایا جبکہ سات نقادوں نے اس موضوع پر بحث نہیں کی۔

۴۔ کلام غالبؔ کے متعلق چھ نقادوں نے تاثراتی رائے دی جن میں چار نقادوں کا رویہ منفی ہے۔

۵۔ چھ مثبت رویے کے حامل نقادوں میں سے چار نقاد ان فن معروضی نقطہ نظر اپنائے ہوئے ہیں۔

۶۔ تین نقادوں نے الہام کو موضوع بحث بنایا ہے جن میں سے ایک کی رائے منفی ہے جبکہ دو نقادوں نے مثبت رائے دی ہے۔

۷۔ جن تین نقادوں نے الہام کو موضوع بحث بنایا ہے ان میں سے ایک کی رائے معروضی ہے جبکہ دو نقادوں نے تاثراتی رسائی اپنائی۔

لہٰذا یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ نقادوں نے "محاسن کلام غالبؔ" کا مائیکرو ازم (Microism) کی بساط پر مطالعہ کیا۔ مخصوص آزاد تلازموں نے بغیر کسی ہدف یا مخصوص نقشہ بندی کے بجنوری کی اس اہم تحریر کو منطقی ثبوتیت اور نفس مضمون کی جوہری انتخاصی رسائی کے بغیر برتا لہٰذا ہر رویہ بکھرا بکھرا دکھائی دیتا ہے۔ عقلیت کا منطقی جوہر "محاسن کلام غالبؔ" کو نکھار بخش سکتا تھا لیکن فقرے بازی کے خطرناک رجحان کے سبب بجنوری پر کیے ہوئے تمام "واز" اور "ستائشی کلمات" غیر علمی اور انتقادی نقطہ نظر سے "محاسن کلام غالبؔ" کی تفہیم اور تشریح کے سلسلے میں ناکام رہے۔

www.urduchannel.in

رویوں کا تقابلی تجزیہ

پہلا گروپ			دوسرا گروپ		
کل	رویے	تعداد	رویے	تعداد	کل
۱۰	معروضی	۴	تاثراتی	۶	۱۰
۱۰	مثبت	۶	منفی	۴	۱۰
۱۰	الہام کو موضوع بنایا ہے	۳	الہام کو موضوع نہیں بنایا	۷	۱۰
۳۰	میزان	۱۳	میزان	۱۷	۳۰

میزان اعلیٰ ۶۰

کل بنیادی رویے = چھ (مثبت، منفی، معروضی، تاثراتی، الہام کو موضوع بنایا ہے، الہام کو موضوع نہیں بنایا)

ہر رویہ دس نقادوں کی نمائندگی سے تشکیل پاتا ہے۔

کل رویے = ۶۰ (ساٹھ)

کلیہ = (تعداد × میزان) / اعلیٰ میزان

پہلے گروپ میں تیرہ رویے اخذ ہوئے

شماریاتی تجزیہ (۳۱ × ۳۰) / ۶۰ = ۶-۵۰ پہلے گروپ کی مجموعی قدر ہے۔
(۹-۳ فیصد)

دوسرے گروپ میں سترہ رویے اخذ ہوئے

شماریاتی تجزیہ (۱۷ × ۳۰) / ۶۰ = ۸-۵۰ دوسرے گروپ کی مجموعی قدر ہے۔
(۱-۵ فیصد)

پہلے گروپ کی حاصل شدہ قدر = ۶-۵۰

دوسرے گروپ کی حاصل شدہ قدر = (-)۸-۵۰

۲-۰۰

اس تجزیے سے یہ نتیجہ برآمد ہوا کہ دوسرا گروپ پہلے گروپ پر حاوی ہے جنہوں نے عبدالرحمٰن بجنوری کے "محاسن کلام غالب" کو منفی تاثرات اور الہام کے تصور کے بغیر پرکھا۔

کتابیات

۱۔ "افکار غالب" ص ۱۷

۲۔ "غالب اور ڈاکٹر عبداللطیف" فروغ اردو غالب نمبر ۱۹۶۸ء حصہ سوم ص ۹۶

۳۔ "اردو ادب کی ترقی و اشاعت کے متعلق تجویز" اردو، اکتوبر ۱۹۲۳ء ص ۲۶۸

۴۔ "غالب کا تصویری مرقع" نقوش (لاہور) غالب نمبر حصہ اول ص ۷۳۰

۵۔ "مقدمہ"، "دیوان غالب" مطبوعہ نظامی پریس بدایوں، طبع ششم ۱۹۷۲ء ص ۱۵

۶۔ "غالب شناسی"، "افکار" (کراچی) فروری، مارچ ۱۹۶۶ء

۷۔ "غالب کے نقاد" صحیفہ (لاہور) غالب نمبر حصہ چہارم ص ۶۸۔۶۹

۸۔ "اردو تنقید پر ایک نظر" ۱۹۵۷ء ص ۱۴۱

۹۔ "ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری" مشمولہ "تنقید کے بنیادی مسائل" مرتبہ آل احمد سرور ص ۲۵۳

۱۰۔ "نقد بجنوری" (نئی دہلی) ۱۹۸۴ء ص ۱۱۲

۱۱۔ قاضی عبدالقادر، کشاف اصطلاحات فلسفہ، شعبہ تصنیف و تالیف و ترجمہ کراچی یونیورسٹی ۱۹۹۴ء ص ۳۴۱

☆☆☆

www.urduchannel.in

خارجی اور باطنی آگہی سے دوچار شاعر

ن۔م۔راشد

اردو نظم کی تاریخ ن۔م۔راشد کی شاعری کے ساتھ نئی کروٹ لیتی ہے۔ جہاں نظم کو انہی فطری رویوں کے ساتھ برتا گیا جس چیز کا مطالبہ نئی نظم کرتی ہے۔ شعوری مرصع سازی کو خیرباد کہتے ہوئے ان کی شاعری نے نئی ہیئت کا تجربہ کیا اور وہی ماجرا نظموں میں بیان کیا جو اس نئی ہیئت سے میل کھاتے تھے۔ راشد کی نظموں میں ہیئت کی اکائیاں خود مختار ہیں کیونکہ تخلیق میں جس طرح روشن خیالی جدت اور ندرت کا پیش خیمہ ثابت ہوتی ہے یہی کچھ عمل اس وجہ سے ان کی تخلیقات کی مقبولیت کا سبب بنا کہ انہوں نے اپنی نظموں میں آزاد تلازموں کا استعمال کیا اور اپنی نظموں کو جدت اور انفرادیت سے ہم کنار کیا۔ آزاد تلازموں میں راشد کے خلاقانہ ذہن کا جوہر کھل کر سامنے آیا کیونکہ جب وہ تحلیل نفسی اور اس سے متعلقہ خودکاریت کے موضوعات کو بیان کرتے ہیں تو یہ تکنیک ان کے اظہار کو سہل بناتی ہے لیکن بعض دفعہ وہ ابہام اور اظہار کی دیگر پیچیدگیوں میں الجھ بھی جاتے ہیں۔ اس

طرح راشد کا شعری تجربہ اپنی ساخت میں مزید الجھاؤ پیدا کرتا ہے، ان کے اظہار میں سب سے زیادہ اشارے اور رمزیاتی پیچیدگیاں جنم لیتی ہیں لیکن شاعری میں علامتیں اور رمزیات کی مثالیں نہ صرف جدید شاعری میں ملتی ہیں بلکہ اردو کی قدیم اور کلاسیکی شاعری بھی اس سے مالا مال ہے۔ مثلاً تشبیہات، کنایہ، مجاز، تعریض، استعارے اور تلمیحات وغیرہ۔ آزاد تلازموں کی اثر انگیزی راشد کی شاعری میں نئی جمالیاتی فضا باندھ دیتی ہے جو تضادات کو جنم دینے کے ساتھ ساتھ نئے معنوی پھیلاؤ اور نئی تخلیقی جہتوں کو اجاگر کرتی ہے کیونکہ ان کی نظموں میں آزاد تلازموں سے لسانی، صنعتی، کیفیاتی، محاوراتی، تلمیحی، استعاراتی اور احتجاجی رویوں کو پرکھا جاسکتا ہے۔ آزاد نظم کی تکنیک کے بارے میں اہم باتیں سامنے آتی ہیں۔ ان میں سے ایک مختلف مصرعوں میں ارکان کی تعداد کا تعین یا عدم تعین ہے۔ ظاہر ہے کہ آزاد نظم میں ادراک اور آہنگ کی اکائی مصرع ہے شعر نہیں، اس لیے مصرعے کی انفرادی کامیابی ہی پوری نظم کی کامیابی کی پہلی ضامن ہے اس میں ایک رکن استعمال کیا گیا ہو یا چھ، نظم کی تعمیر اور ارتقا میں دوسرا اہم مرحلہ ہے اور اختتام آخری منزل۔

(جابر بن سید "لسانی و عروضی مقالات" ص ۱۳۶)

جب راشد اپنی واردات لکھتے ہیں تو شعری ہیئت خود ہی جنم لے لیتی ہے۔ ہیئت اور مواد کا یہ فطری ربط نئے شعری تلازموں کو تشکیل دیتا ہے اور ان کا شاعرانہ وجدان، شاعرانہ مفہوم کو جنم دیتے ہوئے، جس کے پس منظر میں انسانی کرب، برہمی اور دیگر معاشرتی مظاہر پوشیدہ ہوتے ہیں۔ جبکہ راشد فکری اور شعری ریاضت کے بعد ایک پراسرار فضا سے باہر نکل کر نیا جمالیاتی پیکر دیتے ہیں۔ اگر ان کی نظموں کی صوری ساخت پر نظر ڈالی جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ نظم میں الفاظ بکھرے ہوئے ہیں۔ فکر انتشار کا شکار ہے۔ بے چینی اور اضطرابی کیفیت نے زور شکنی پیدا کر دی ہے، دراصل یہ ظاہری بے ربطی راشد کی نظموں میں نیا ربط پیدا کرتی ہے۔ روایتی لسانی شکنجے سے شاعری کو آزاد کر کے فکر کے نئے مفاہیم میں اتارا جاتا ہے۔ ان کے اپنے فکری اصول ہیں۔ اپنے ہی ہاتھوں سے بنائے ہوئے طرز اظہار کے سانچے.... جو ان کی موضوعی دنیا سے کسی طور پر مختلف نہیں۔

www.urduchannel.in

راشد کی ہمیشہ یہ کوشش رہتی ہے کہ قاری کو بھی الفاظ اور زبان سے متاثر نہ کیا جائے بلکہ اشارہ فہمی، علامتوں، رمزیات اور ایسا نظام لسان اختیار کیا جائے جن کی معنویت میں گہرائی ہو۔ یوں ان کی شاعری مخفی شعری مغائرت سے بچی رہتی ہے اور وہ انہی باتوں کو اپنی نظموں میں بیان کرتے ہیں جس کے لیے وہ یہ سمجھتے ہیں کہ اس کا اظہار وہ بہتر طور پر کر سکیں گے۔ جو باتیں ان کے اظہار سے باہر ہوتی ہیں انہیں وہ اپنی شاعری میں جگہ نہیں دیتے۔

راشد کی شاعری اقدار کا تغیر ہے اور یہی رویہ بعض دفعہ پیچیدگی بھی پیدا کر دیتا ہے وہ یوں کہ اظہار کی دانشورانہ روش ان کے اظہار سے ماورا بھی ہو جاتی ہے اور معاشرتی اور فلسفیانہ مظاہر ان کے داخل کی آخری حدود پر آ کر ٹھہر جاتے ہیں جہاں معروض کی سرحدیں شروع ہوتی ہیں۔

راشد کے یہاں شاعری اپنا جواز خود ہی پیدا کر دیتی ہے۔ رویوں اور ان کے اظہار کے لیے انہیں کوئی بنے بنائے لسانی یا جمالیاتی سانچے کی ضرورت نہیں پڑتی بلکہ ماحول اور معاشرتی فضا میں بکھرے ہوئے فردیاتی محرکات کو جب شاعر اپنے منفرد خلاقانہ احساس کے ساتھ اظہار کا جامہ پہناتا ہے اس وقت بہت عجیب سا لگتا ہے۔ جب راشد کے شعری رویوں اور متعلقہ ساختیاتی پہلوؤں کو صرف "بغاوت" کا نام دے کر انصافی کی جاتی ہے کیونکہ راشد کو ان شعرا کی صف میں کھڑا نہیں کیا جا سکتا جو اپنے کمزور شعری رویوں یا پھیکی تخلیقی بساط بچھا کر شاعری کرتے ہیں جب ان کی شاعری کو قبولیت نہیں ہوتی تو وہ بالواسطہ یا بلاواسطہ اپنے آپ کو "باغی" یا "مذہب بیزار" یا "روایت شکن" وغیرہ کا لیبل چپکا کر اپنی کمزور شعری سطح کو چھپانا چاہتے ہیں۔ راشد کی شاعری بنیادی طور پر بہی اور اعصابی تناؤ کی شاعری ہے جہاں انسانی تعلقات بکھر کر بھی نہیں بکھرتے اور فکری اور جمالی کی مختلف ساختیاتی سطحوں کا سراغ ملتا ہے۔ بنیادی طور پر راشد کی شاعری میں دس سانچے ملتے ہیں (اس سے زیادہ بھی ہو سکتے ہیں)۔

(۱) نوآبادیاتی اور سامراجی قوتوں سے نفرت کا اظہار

(۲) جنسی معاملات کا بے باکانہ اظہار، تصور گناہ کی تشریح نو

(۳) صحیفوں اور مذہبی اساطیر سے گہری آگہی اور ان کا ردعمل

(۴) فرد کی قنوطیت کا دانشورانہ اظہار

(۵) روایتی تصور عشق سے انحراف، افلاطونی عشق سے دستبرداری

(۶) تیسری دنیا کے عوام کی سیاسی بے چینی، فردیاتی اور اجتماعی انتشار کے المیے

(۷) کھوکھلی تہذیب سے انکار (کیونکہ فرد کی انفرادیت پر اجتماع کا غلبہ ہو جاتا ہے)

(۸) زندگی سے بے دلی اور زندگی سے فرار حاصل کرنے کی خواہش

(۹) بے جان ماضی کے سبب فرد کا حال کرب زدہ اور پر آشوب ہے

(۱۰) فکر کی خود مختار اکائیاں شاعرانہ اظہار میں نئی تخلیقیت اور جمالیات کو جنم دیتی ہیں

راشد کی شاعری میں سیاسی معنویت بھی نکالی گئی۔ اس بات سے انکار نہیں کہ ان کی شاعری میں سیاسی بحران کی کیفیت سامراجی نظام میں جکڑے ہوئے فرد کی پکار سے جنم لیتی ہے جو شاعری کی تاریخی جدلیات اور تاریخی شعور کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ لیکن انہوں نے گھسی پٹی نظریاتی شاعری نہیں کی اور نہ ہی فرد یا گروہ کو کوئی مخصوص سیاسی نظریہ اپنانے کو کہا۔ ان کا تمام سیاسی جبر غلط نظام اقدار اور روایت پرستی کی کھوکھلی معاشرتی سطحوں سے شروع ہوتا ہے جہاں تہذیب اور سیاست سے بے اطمینانی ان کے یہاں نئی لسانی تشکیلات کو جنم بھی دیتی ہیں یوں تو ان کی ہر نظم میں سیاسی معنی اور مفاہیم نکالے جا سکتے ہیں مگر یہ ان کی شاعری کے ساتھ زبردستی ہوگی۔ یوں بھی جب شاعر کسی سیاسی حوالے سے شعر لکھتا ہے تو وہ کسی خاص نقطے کو بیان کرتے ہوئے اس کی موافقت یا اختلاف میں نہایت ہی جذباتی ہو جاتا ہے یہ بات فطری ہوتی ہے کیونکہ شاعری کو بنیادی طور پر جذبات کا فن کہا گیا ہے اس عمل میں شاعری، شاعری کم اور ایک خطیبانہ عمل زیادہ نظر آتی ہے۔ اس قسم کی زبردستی راشد کے چند ہم عصروں کے ساتھ بھی ہوئی۔ شاعری کے غلط معنی نکالے گئے اور تفہیم کی صورت ایک ہنگامی یا لمحاتی جبر کی صورت میں نمودار ہوئی شاعری میں بہت زیادہ سیاسی معنویت تلاش کرنا جہاں شعریات کو نقصان پہنچاتا ہے وہاں سیاست

www.urduchannel.in

کو بھی اس طریقہ عمل سے کچھ کم نقصان نہیں پہنچتا۔ سیاست اگر نثر میں لکھی جائے تو زیادہ تر پذیر ہوگی اور سمجھ میں آئے گی۔ راشد کے یہاں سیاسی بے چینی طنز کی صورت میں بھی ہے۔ جہاں غلط سیاسی فیصلوں، جذباتی اور غیر منطقی رویوں نے انسان کو اپنی ہی زمین پر دربدر کر رکھا ہے جو نہ مرتے ہیں نہ زندہ رہتے ہیں۔

اے وطن ترکے میں پائے تو نے وہ خانہ بدوش
جن کو تھی کہنہ سرابوں کی تلاش
اور خود ذہنوں میں ان کے تھے سراب
جس سے پسپائی کی ہمت بھی کبھی ان میں نہ تھی
("اے وطن اے جلاں وطن")

نظم انتہا درجے کی سیاسی نظم ہے جس میں فرد کی معاشرتی، فکری اور جذباتی جلاوطنی کا احساس ظہار ہے۔ جہاں جبر و دباؤ کے سبب فرد التباس اور فریب سے سمجھوتہ کر چکا ہے اور یہی فرد کی اصل پسپائیت ہے۔ جلاوطنی وراثت کی شکل اختیار کر کے فرد کو ہر لمحے سانحوں اور المیوں کا شکار کر دیتی ہے یوں خانہ بدوشی کی کیفیت، انسانی معاشرے کا فطری خاصہ بن گئی ہے۔

غلام ہندوستان میں بات شروع ہو کر تیسری دنیا پر سامراجی ریشہ دوانیوں اور نوآبادیاتی شکنجے کی مضبوط گرفت تک پھیل جاتی ہے۔ یہاں آ کر شاعر کا اعلیٰ دانشورانہ اور فکری اظہار عام انسانوں کی معنویت کا تزکیہ کرتا ہے۔

زمین مشرق کے اس کنارے سے دوسرے تک
مرے وطن سے ترے وطن تک
بس ایک ہی عنکبوت کا جال ہے کہ جس میں
ہم ایشیائی اسیر ہو کر تڑپ رہے ہیں
("ایران میں اجنبی")

راشد کا شعری سیاسی مفہوم تیسری دنیا کے فرد کی محض موضوعی پکار نہیں بلکہ انہوں نے اپنے جدت پسندانہ شعری تلازموں سے اپنی نظموں میں ایک اچھوتا آہنگ تخلیق کیا جو اُن کی

نظموں میں نئے موضوعات کی دریافت کا سبب بھی بنا۔ ان کے خطاب میں بڑا جذباتی اور کسی حد تک انتہا پسندانہ رویہ بھی ملتا ہے جو تیسری دنیا کے گرومی رکھے ہوئے لوگوں کی معاشرتی اور سیاسی صورتحال کو بیان کرتا ہے اپنی اجتماعی اور وطنی محرومی کا اظہار وہ یوں کرتے ہیں۔

پارہ نان جویں کے لیے محتاج ہیں ہم
میں، میرے دوست، مرے ہیں سینکڑوں ارباب وطن
یعنی افرنگ کے گلزاروں کے پھول
("شاعر درماندہ")

راشد نے اپنی سیاسی نظموں سے ذہنوں کے ہاتھوں دربدر ہونے والے لوگوں کی زندگی کا نقشہ بھی کھینچا ہے اور واقعات کے تجزیے کے بعد راشد نے عالمی بساط پر تیسری دنیا کے عوام پر آنے والی ممکنہ صورتحال کو بھی اپنی نظموں میں جگہ دی۔ ہم آج دیکھتے ہیں کہ نوآبادیت نے جس قسم کا نفاق پسماندہ ممالک میں ڈالا وہ سامراجی عزائم کا روایتی حربہ ہے جہاں تیسری دنیا کے عوام کے خوابوں پر نقب لگائی گئی۔

راشد کی شاعری کی عمر اب ساٹھ سال ہے۔ زیادہ ہونے کو آئی ہے مگر یہ بات بڑی افسوسناک ہے کہ راشد کو نہ ان کے زمانے میں اور نہ ان کے بعد ان معنوں میں دریافت کیا گیا جو ان کا حق تھا۔ آج بھی راشد کی شعر و فن پر نہ ہونے کے برابر توجہ دی گئی۔ ان کے شاعرانہ جوہر کو صرف چند نقادوں نے اپنی تحریروں میں جگہ دی یا جامعات کی منڈیروں پر بیٹھے ہوئے چند ناراض (یا ریڈیکل) نوجوان طالب علم راشد کی شاعری پر بات کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ابھی تک ہمارے نقاد راشد کی نظموں میں چھپی ہوئی گہرائی کو سمجھنے میں ناکام رہے ہیں۔ راشد فکر کے شاعر ہیں انہوں نے اپنی شاعری کو چمکانے کے لیے کوئی سیاسی خول اپنے اوپر نہیں چڑھایا اور وہ مشاعرہ بازی سے دور رہے اور ان کو قاری کا محدود طبقہ ملا۔ سب سے زیادہ لعن طعن ان کے شعری ساختیے پر ہوئی کیونکہ غزل کے مقابلے پابند نظم کو جیسے تیسے قبول کر لیا گیا تھا (جس پر غزل کا روایتی رنگ خاصا گہرا تھا) جبکہ راشد کی نظموں میں ان سب سابقہ روایتی شعری جکڑبندیوں اور کھوکھلے رومانی رویوں سے انحراف

www.urduchannel.in

اور شاعری شعری فکر اپنے عہد میں سب سے الگ اور منفرد رہی۔ راشد کا شعری اسلوب کسی روایتی شاعری یا کسی شاعر کے طرز اسلوب کی توسیع نہیں کہی جا سکتی۔ انہوں نے دیگر ہم عصر شعرا کی طرح سامراجی ناانصافیوں، جبر، استبداد، انسانی منافقتوں اور فرد کے نصیب میں لکھی جانے والی مایوسیوں کو جس انوکھے انداز میں بیان کیا وہ روایتی جمالیاتی شعری مزاج کے خلاف کھلی بغاوت تھی۔ ایک طرف تو راشد معاشرتی سطح پر اردو شاعری میں ایک تازہ رویے کو فروغ دے رہے تھے تو دوسری جانب شعری لفظیات اور اس کی معنویت کو مزید گہرائی سے سمجھنے پر بھی ان کی شاعری کا زور تھا۔

انہوں نے کسی قسم کے روحانی اعتقادات اور معاشرتی اور نظریاتی جکڑبندیوں سے پرے رہ کر شاعری کی۔ کیونکہ شاعری میں اعتقادات ٹھونس کر قاری کے فہم و فراست پر قفل لگا دیے جاتے ہیں۔ انسانی محرومیوں اور فرد کے فطری معاشرتی سانحے کو مدنظر رکھتے ہوئے وہ اس قسم کے رویوں اور لفظیات کو شعروں میں ملاتے ہیں جہاں ایک طرف تو شعر کی معنویت ہوتی ہے تو دوسری طرف قاری اپنے تجربات کی روشنی میں نئی معنویت نکالتا ہے۔ بعض دفعہ یہ بھی ہوتا ہے کہ عام انسان اپنے جذبات اور احساسات کی تشریح کرنے سے محروم رہتا ہے۔ راشد کا معاشرتی تجزیہ جب فرد کا تجزیہ بن کر شعری صورت میں نمودار ہوتا ہے تو انسانی رویوں کی مختلف معنویت کا ظہور ہوتا ہے۔ ان معنویت میں تغیر پذیری اس حد تک ہوتی ہے کہ مختلف معاشرتی احوال، مختلف زاویوں سے سوالات اور نکات کھڑے کرتے ہیں اور معنوی روابط میں بعض دفعہ لغوی مفاہیم پیچیدگی پیدا کر دیتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ راشد کی شاعری میں بے شمار ایسے فکری سانحے نمودار ہوتے ہیں جن کی تشریح کسی وضاحتی کتاب میں موجود نہیں۔ کیونکہ ان کے یہاں نئی معنویت نئی لسانی ساختیات کو جنم دیتے ہیں جو کسی حد تک ان کی شاعری کی خارجی تزئین کرتی ہیں۔ ان کی نظموں میں مختلف رویوں کی ساختیاتی سطحیں ابھرتی ہیں اور مجموعی تاثر لینے کے بعد ایسا لگتا ہے کہ ان کے اجتماعی اور ذاتی مثالیے کوئی بھی نہیں۔ وہ کچھ لمحوں کے لیے آورش ترتیب دیتے ہیں مگر ان کو توڑ پھوڑ کر نئی فکری معنویت کا انکشاف چاہتے ہیں۔ اضطراب

کی کیفیت میں ان کی فکر تفکر کے تذبذب کا شکار ہو کر بے چینی کی ایک ایسی شعری صفت بن جاتی ہے جس کی جمالیات کریہہ ہوتے ہوئے بھی فکر کی نئی راہوں کا سراغ دیتی ہے۔ راشد کی فکری ساختیاتی سطحیں جب اظہار کے مرحلے میں قدم رکھتی ہیں تو نادر لفظیات کی لغت کھل جاتی ہے۔ مثلاً فریادِ اثر گیر، ملائے حزیں، نشترِ خنداں، دانۂ انگور، عنکبوت کا جال، نادیدہ شکاری، ایشیائی اسیر، بالِ انشاں، پارۂ نان جویں۔

راشد نے غزل کی روایتی نسوانی ملائمیت کو بھی خیرباد کہتے ہوئے غزل کی فرسودہ معنوی جہات اور اس سے متعلق مخصوص مزاجی فضا سے باہر نکل کر تلخ جمالیات کا جو فکری تجزیہ اردو شاعری میں کیا وہ اس سے پہلے کبھی دیکھنے میں نہ آیا تھا۔ انہوں نے ان روایتی شعری لفظیات سے بھی اجتناب برتا جو برسوں سے اردو شاعری میں رائج تھیں، وجہ یہ نہیں تھی کہ ان کی شعری اور جمالیاتی معنویت میں دھیما پن آ گیا تھا بلکہ وجہ یہ تھی کہ سالہا سال کی تکرار سے یہ خوبصورت الفاظ اپنی اصل معنویت کھو چکے تھے۔ دوسری وجہ یہ تھی کہ راشد جس قسم کے نئے فردیاتی کرب کو محسوس کر رہے تھے ان کا اظہار ان روایتی لفظیات میں ممکن نہ تھا اور نہ ہی ان سے نئے انسانی جذبوں کی معنویت کے کسی انکشاف کی توقع تھی۔ انسانی جذبوں کے فطری اور روایتی اظہار پر اڑسر تو نظر ڈالتے ہوئے راشد نے جذبوں کے سانحے کو مفاہیم سے روشناس کروایا، یوں ان کا فکری جمالیاتی عمل اجتماعی اور ذاتی تجربہ انسان کا شعری تجربہ بن کر ابھرتا ہے جو یک طرفہ عشق میں جلنے والے عاشق کے داخل کا محض جذباتی المیہ بن کر نہیں رہ جاتا۔ ان کے فردیاتی عشق میں جلال کے کئی درجات ہیں جو ایک انجانے تفکر سے شروع ہو کر فکر کی ناقابلِ یقین "اذیت ناکی" پر اپنا اختتام کرتے ہیں۔ یہ اذیت ناک صورتحال انسانی آرزوؤں کی باقیات کا نوحہ ہیں۔

آج بھی اس آگ کے شعلوں میں ہیں
وہ شرر جو اس کی تہہ میں پر بریدہ رہ گئے
مثلِ حرفِ ناشنیدہ رہ گئے

ان کی شاعری میں نہ مجذوبیت جھلکتی ہے نہ فقیرانہ پن ہے اور نہ ہی اس فرد کی شاعری ہے

www.urduchannel.in

جس کی شکل فی یا جزوی طور پر گمشدہ ہوتی ہے لیکن راشد کی زبان کچھ ایسی ہوتی ہے کہ وہ جذباتی واردات کو اس انداز میں بیان کرتی ہے کہ معاشرے کے کئی پوشیدہ عکس نمایاں ہو کر کئی سے نئے عکسوں کو بھی ترتیب دیتے ہیں۔ یوں بعض دفعہ تناقضی باتوں میں صداقت نظر آنے لگتی ہے اور پہلے سے تجربے میں محفوظ ہونے والے عوامل، عملیات اور مشاہدات کے علاوہ شاعر دیگر معاشرتی سطحوں کی حرکیات کو بھی ایپوکرتا ہے۔ راشد کی شاعری صرف فطرت کی عکاسی نہیں بلکہ جذبوں کا وہ المناک تصادم ہے جہاں بہت کم لوگوں کو اصلی لذت ملتی ہے۔ البتہ لذت جبھی محسوس کی جاتی ہے جب شاعری کی اصل منطقی معنویت کے ساتھ اس کے متن کی گہرائیوں میں اتر کر ایک وسیع عالم سیاق میں داخل ہونا پڑتا ہے جہاں انسان کی عبرت ناک زندگی کی مختلف جہات سے پردہ اٹھتا ہے۔

اب جب کہ اس سائنسی اور غلائی دور میں یہ کہا جا رہا ہے کہ شاعری کی ضرورت نہیں ہے لیکن راشد کی شاعری اس بات کی نفی کرتی ہے کیونکہ فرد یاتی سائیکی کو سمجھنے کے لیے شاعری سے بہتر کوئی اور اظہار کا ذریعہ ہو ہی نہیں سکتا لیکن شرط یہ ہے کہ انسان اعصابی اور معاشرتی تناؤ کو گہرائی سے محسوس کرے تو شاعری انسانی زندگی اور اس سے متعلقہ معاشرتی پہلوؤں کی طاقتور تفسیر بن جاتی ہے کیونکہ تاریخ سے راشد کی شدید قسم کی آگہی نے ماضی کو ایک تکلیف کی صورت میں محسوس کیا لیکن تاریخی حقیقت سے قطعی طور پر فرار حاصل نہ کی بلکہ انہوں نے تاریخ سے اپنا رابطہ ایسا ہی رکھا جیسا کہ ان کا حال سے شدت کے ساتھ جذباتی اور قلبی رشتہ رہا۔ ان کی شعریات میں ماضی کی رمزیات نئے حسی پیکروں کی صورت میں سامنے آ کر اس بات کا ثبوت فراہم کرتی تھیں کہ علامتوں، اشاروں، استعاروں اور تشبیہات کا ظاہری ڈھانچہ آج بھی وہی ہے مگر اس کی معنویت بدل گئی ہے جسے انہوں نے اپنے یہاں مدائن، کاہن، سلیمان، اسرافیل، یاجوج ماجوج، الونڈ، کیقباد، بوئے آدم زاد جیسی اساطیری علامتیں استعمال کیں۔ یہ اساطیر جہاں تاریخ کے المیات کو ابھارتی ہیں تو دوسری جانب یہ تاریخی استعارے جمالیاتی پیکروں میں فرد کی جذباتی دنیا میں داخل ہو کر ارتباط کی لذتیت اور سنگینی کو ایک ایسے دوہرے تصور میں باندھ دیتی ہے جہاں انسان اپنی

عبرت ناکی کا سراغ پا کر ایک المیے کے اظہار کے جمال سے بھی محظوظ ہوتا ہے۔ یوں زندگی کی لایعنیت انسانی فکر کو بیداری دیتی ہے جو انسانی زندگی کے ایک طویل المناک معاشرتی سفر کے بعد گئے دنوں کو حال کے ساتھ ہم آہنگ کر کے حال کو ماضی کی دیواروں کے پیچھے پھینک دیتی ہے۔ جہاں حال تقریب کے ساعات جذباتی سطح پر ماضی کی دہکتی ہوئی قبر بن جاتے ہیں۔ جہاں راشد کی نظمیں اس بات کا احاطہ کرتی ہیں کہ جنون ہی شاعری کرواتا ہے اگر جنونیت کی کیفیت ان کی شاعری سے علیحدہ ہو جائے تو شاعری میں پھیکا پن آ جانے کا خدشہ پیدا ہو جاتا ہے۔ لیکن ساتھ ہی جہاں ان کی شاعری پر انتقی نظر ڈالی جاتی ہے تو محسوس ہوتا ہے کہ ان کی شاعری روایتی رومانی اضطراب نہیں بلکہ انسان کے تھکے ہوئے اعصاب کا وہ ماجرا ہے جس کا انسان خود بھی محسوس کرتا ہے اور خود کو بیگانہ کر فنا ہو جاتا ہے۔ معروض کا احتجاج عموماً جذباتی اور سطحی ہوتا ہے اس میں گھن گرج تو بہت ہوتی ہے لیکن راشد کا موضوعی فردیاتی احتجاج ایک طرف تو روایتی معروضی شعری یا تخلیقی احتجاج سے کئی گنا زیادہ وزنی ہے کیونکہ موضوع کا احتجاج اور مزاحمت کی کیفیت میں تخلیق کار خود آگہی کے کڑے امتحان سے گزرتا ہے کیونکہ فرد کے کرب و عذاب اور بے چینی دل پر گزری ہوئی واردات میں تخلیق کار کا تاثر سایا وظیفہ کا نہیں ہوتا بلکہ کسی مخصوص کیفیت کا تجربہ ہوتا ہے جو موضوع سے شروع ہو کر ایک المیہ معروضی شکل میں سامنے آتا ہے جو فرد کا اجتماعی تجربہ بنتا ہے جو اس کے یہاں ان کے ذہنی اور باطنی وجدانوں کی کیفیت کا دوسرا نام ہے لیکن ساتھ ہی اجتماعی شعور اور فرد کی عمرانیاتی سائیکی ان کی شاعری کو جنم دیتی ہے۔ راشد کے یہاں شعور نفس، شعور ذات سے مرتب پاتا ہے گو ان کا شعور ذات یا ذہنی وجدان خاصا الجھا ہوا ہے مگر جب ان کی نظموں میں یہ کیفیت بڑھ کر اجتماعی شعور کی صورت میں سامنے آتی ہے تو ہر بات با آسانی سمجھ میں آتی ہے۔ حقیقت نما سا تصور بہت جلد "حقیقت" کا روپ دھار لیتا ہے اور سب سے اچھی بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ "صداقت" کا انکشاف کسی خشک فلسفیانہ دلیل کے ساتھ اختتام کو نہیں پہنچتا بلکہ راشد کے یہاں تلخ حقیقت ایک جمالیاتی صداقت کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے، ایک اور مثبت بات جو ان نظموں میں تجربے میں

www.urduchannel.in

آتی ہے کہ جب وہ کسی مخصوص فکری رویے یا کسی معاشرتی مظہر کو نظم میں بیان کرتے ہیں تو
ں کی سچائی پر خود بخود یقین آنے لگتا ہے جبکہ ان کے ہم عصروں کی غزلوں کو پڑھ کر یہ
حسوس ہوتا ہے کہ اسی فکر کو برتنے کے لیے جو بھی پیرایہ یا شعری ساختہ یا اظہار کی جو بھی راہ
ختیار کی جاتی ہے وہ سکر آمیزی کا شکار ہو جاتی ہے یا محض جذبات کی رو میں بہہ کر اصل فکر کو
بھی اس کے ساتھ بہا دیا جاتا ہے اور شعر کو اس کی اصل تعبیر سے زبردستی جدا کر دیا جاتا ہے۔

راشد کا ذہنی تناؤ اور ذہنی انتشار بعض دفعہ معاشرتی اور نفسی مسائل کو ایک دوسرے
سے گڈمڈ کر دیتا ہے۔ وہ نوآبادیاتی یا سامراجی عزائم سے بیزار ہیں جو شاعر کے ایک بڑے
اخلی کرب کی صورت میں بھی ابھر کر سامنے آتا ہے جب وہ اپنی غلامانہ محرومی کے احساس
کو نہایت ہی تلخی کے ساتھ جنسی لذتیت کی شکل دے دیتے ہیں اور دکھائی تو یہ دیتا ہے کہ
شاعر قومیت کی انتہائی بلندیوں پر پہنچ کر اپنے آپ کو فرنگی عورت کے سپرد کر دیتا ہے، یہ
عام خیالی ہی ہے کہ کیا کسی اجنبی فرنگی عورت سے مباشرت کر کے اپنی غلامی کا انتقام
لیا جا سکتا ہے، (فینٹیسی کی بھی حد ہوتی ہے) لیکن راشد کے یہاں یہ یاد کی قدر ضرور بن
جاتی ہے، لیکن ساتھ ساتھ شاعر واضح طور پر اپنی سامراجی دشمنی کا اظہار کرتا ہے۔

اس کا چہرہ اس کے خدوخال یاد آتے ہیں
ایک برہنہ جسم اب تک یاد آتا ہے
اجنبی عورت کا جسم
میرے ہونٹوں نے لیا تھا رات بھر
جس سے ارباب وطن کی بے بسی کا انتقام
وہ برہنہ جسم اب تک یاد آتا ہے
("انتقام")

راشد کے یہاں جنس کی چنگاری بہت جلد شعلہ بن جاتی ہے۔ عورت کے جسم کی فینٹیسی کو وہ
اپنی نظموں میں بہت ہی سیدھے سادے طریقے سے بیان کر دیتے ہیں۔ کسی عورت سے
رومان کرتے کرتے وہ بہت جلد رومانی حد و مانا کر عملی طور پر اس کے جسم سے لذت حاصل

کرتے ہیں کیونکہ فرد کی جنسی خواہشات رومانیت سے شروع ہوتی ہیں اور اس کا اختتام جسم
کی نفسی تطہیر پر ہوتا ہے اور ان کے اظہار کے مفہوم کو الفاظ کے ذریعے ایک دوسرے سے
علیحدہ نہیں کیا جا سکتا نفسی جذبے کی شدت سے مفاہیم اور الفاظ خود ہی بنتے چلے جاتے
ہیں اور جیسے جیسے نظم آگے بڑھتی ہے انسانی تعلقات کی نوعیتیں لحظہ بہ لحظہ شعری مفہوم کی
گرہیں کھولتی ہیں کہ یہ لگتا ہے کہ یہ تمام عمل "آمد" کا ہے۔ منظر کشی کوئی جمالیاتی وسعتیں
دیتی ہیں۔ راشد انسان کے ساتھ گناہ کو ضروری تصور کرتے ہیں کیونکہ ان کی تمام شاعری
عینیت پسندانہ عشق کی نفی کرتی ہے جہاں جسم و جمال ایک دوسرے میں گم ہو جاتے ہیں
اور قاری ایک انوکھے کسی ارتعاش کو محسوس کرتا ہے۔

خدا حشر میں ہو مددگار میرا
کہ میں نے لیے ہیں مسز سالا مانکا کے ہونٹوں کے بوسے
وہ بوسے کہ جن کی حلاوت کے جشنے.....
زمانوں کی نادیدہ محراب کے دو کناروں کے نیچے
ہیں یکبارگی گونج اٹھتے خلا و ملا کے جلاجل
جلاجل کے نغمے بہم ایسے پیوست ہوتے ہیں جیسے
مسز سالا مانکا کے لب میرے لب سے

خدا حشر میں ہو مددگار میرا
کہ دیکھا ہے میں نے
مسز سالا مانکا کو بستر پر شب بھر برہنہ
وہ گردن وہ بانہیں وہ رانیں وہ پستاں
کہ جن میں جنوبی سمندر کی لہروں کے طوفاں
شمالی درختوں کے باغوں کے پھولوں کی خوشبو
جہاں دم بدم عطر و طوفاں بہم اور گریزاں

www.urduchannel.in

افق تا افق جیسے انگور کی بیل جس کی
خدا آسمانوں کا نور اور حاصل
وہ لذت کہ جس کا نہیں کوئی پایاں
خدا کے سوا کون ہے پاک داماں

("مسز سالاما نکا")

اسی نوع کی دیگر نظمیں پڑھ کر راشد کی بے چین طبیعت کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ ان کے شاعرانہ عمل میں "بے حس" اور "بے روح" نام کی کوئی چیز نظر نہیں آتی۔ جنسی ہلچل سے لے کر سیاسی معاملات میں ان کا فکر بہت فعال اور متحرک ہے۔ ان کی فکر کی چاشنی بے چینی کا ایک ایسا موقع ہے جس میں اضطراب کی کیفیت، تخیل اور تخلیق کے نئے سرچشموں کا انکشاف کرتی ہے۔ راشد کی لفظیات میں سکون کا عنصر بھی ہے اور حرکت کے محرکات بھی نظر آتے ہیں۔ انسانی اعمال اور حواس کی نفسی خواہشات کا اظہار ایک طرف تو اردو کی شعری روایت سے جدت پسندانہ انحراف تھا تو دوسری طرف براہ راست قاری کے سامنے فرد کے چھوٹے موٹے مسائل کو کھول دینے کا عمل بھی تھا۔ فہم نے مصنوعی اکائیوں کے سحر سے فرد کی فکر کو نجات دلوائی اور راشد نے انسان کی اصل حقیقت کے پس پردہ جو اصل اکائی چھپی بیٹھی تھی اس پر سے پردہ اٹھایا۔ یہ کام آسان نہیں ہوتا اس کے لیے راشد کو کئی فکری اور جمالیاتی الجھنوں کا سامنا کرنا پڑا ہوگا۔ کیونکہ ان انسانی رویوں کو شعری پیرائے میں بیان کرتے ہوئے تناقص، تضادات اور انسانی فکر آمیزی سے آگاہی ضروری ہوتی ہے جو تخلیق کی مصنوعی اکائیوں اور حقیقی اکائیوں کے درمیان سرگرم عمل دکھائی دیتی ہیں۔ ان کے یہاں انسانی ماحول سے اکتاہٹ کا عمل نہایت ہی شدت کے ساتھ شروع ہوتا ہے۔ نیا ان کے لیے کسی دوزخ سے کم نہیں۔ معاشرتی حصار کو توڑ کر وہ کسی کونے میں تنہا بیٹھ کر فکر بھی کرتے ہیں، نہایت یکسوئی سے "دیوار جہنم" کے تلے کسی کی "جلوت" کرتے ہیں۔

میں دیوار جہنم کے تلے

ہر دوپہر، مضطر و طالب ہم لے مانند
آ کر بیٹھتا ہوں اور ذوق دید و تماشا
اس کی پراسرار و شوق انگیز جلوت کا
کسی روزنے سے کرتا ہوں

("بے چارگی")

www.urduchannel.in

اور فعلیات نے اپنے رنگ وروپ کو خود ہی خاصا مسخ کرلیا تھا جو اصل میں کائناتی اخلاقیات میں سالماتی کثرت تھی جو جہاں بیگانگی، خلوت گزینی اور فرد دیگر میں اکتاہٹ کا عمل بڑھ کر ماحولیاتی مغائرت میں تبدیل ہوجاتا ہے۔ یہاں راشد کو داد دینی پڑتی ہے کہ وہ ذہنی الجھنوں اور مغالطوں میں گھر کر بھی اظہار سے اور حقائق سے انحراف کرکے وہ تشکیک سے نئی فکری تبدیلی (انحراف) اور واقعیت پسندی کے شاعر ہوجاتے ہیں۔ اس قسم کی فکری جرأت روایتی معنوں سے قطعی مختلف ہوتی ہے کیونکہ فرد کا پھیلاتا ہوا فکری وجدان ذاتی ادراک سے وہ انسانی سانحوں، المیوں اور محرومیوں کو ترکیہ فراہم کرتے ہیں جن کو برت کر قاری عموماً ان کی شاعری میں قریب ترین معنویت پالیتا ہے جو عام انسانی زندگی میں پیچیدگیوں اور تذبذب کا شکار ہوتی ہیں۔

راشد کی شاعری میں خدا اور دیگر الٰہیاتی پہلوؤں کو بھی جگہ ملی ہے گو وہ خدا سے مطمئن نہیں، انہیں خدا سے کچھ شکایتیں ہیں کیونکہ الٰہیات کی حرکیات سے جو فکری اور معاشرتی جمود پیدا ہوتا ہے اس طرف شاعر نے بڑی بیباکی سے اشارہ کیا ہے لہٰذا ان کے اظہار میں ذرہ برابر بھی منافقت کا شائبہ نہیں ہوتا۔ انہوں نے دو خداؤں کے وجود کا احساس دلوایا کیونکہ تیسری دنیا یا پسماندہ معاشرے میں خدا نے وہ خوشیاں اور افراد کو نہیں بخشی جتنی پہلی دنیا کے لوگوں کے حصے میں آئیں۔ یہاں ان کی خدا سے بیزاری شروع ہوتی ہے اور فرشتے خدا کا جنازہ بھی اٹھا دیتے ہیں۔ ان کے انحراف کی الٰہیاتی ردعمل نے شعری اور فکری احساس میں نیا اسلوب اظہار دریافت کیا۔ راشد کا الٰہیات کے خلاف جو بھی غم وغصہ ہے وہ ان کے فکری استدلال اور تفکر کو برباد نہیں کرتے، اضطرابی شعور سے وہ شعر کی جمالیات میں کئی نئی فکری سطحیں ترتیب دیتے ہیں۔ جن میں خدا، وطن، نوآبادیات، سامراج، ظلم وبربریت، نفسی مسائل، روحانی اور متصوفانہ شعور اور لاشعور کی نئی پرتیں کھلتی ہیں اور یوں ان کی نظموں کی معاشرتی الٰہیاتی فضا ایک وجودیاتی منظر کھینچ دیتی ہے جو راشد کی شاعری میں خلاقانہ جمالیات کا سانحیہ بن جاتی ہے حالانکہ مادے کی برتری کو راشد کے یہاں اہمیت حاصل ہے چاہے وہ جنسیات کی صورت میں ہی کیوں نہ ہو۔ خدا

کے بارے میں جو تشکیک اور مابعد الطبیعاتی بغاوت ملتی ہے۔ یہ بغاوت غالباً اس وجہ سے بھی کی گئی کہ ان کے یہاں روحانی ادراک اس لیے قابل فہم نہیں کہ اس میں فکری نظام کی کوئی صورت نہیں ہوتی اور جو ہے بھی کسی ترتیب کے ساتھ خدا کے تصور کی تفہیم کرتے ہیں۔ یہی فکری بحران راشد کے یہاں الٰہیاتی انحرافیت کی سرکشی بن جاتی ہے۔

نہیں اس دریچے کے باہر تو جھانکو
خدا کا بنایا ہوا لے چکا ہے فرشتے
اسی ساحر بے نشاں کا
جو مغرب کا آقا تھا، مشرق کا آقا نہیں تھا!
("پس کرن")

یوں بھی شاعرانہ اظہار اور قلندرانہ تجربے میں خفیف سا ربط ہے۔ کیونکہ شاعرانہ اظہار معاشرہ فرد اور اجتماعی سائیکی (چند صوفیائے کرام کی شاعری چھوڑ کر) کے تجربے میں آنے والے رویوں اور نفس محدود سے نکل کر نفس لامحدود کی گہرائیوں میں اترتا ہے جبکہ روحانی یا قلندرانہ تجربہ میں مابعد الطبیعاتی، مادی معاشرتی تجربے سے ارفع لامحدود اکائیوں کا سراغ لگایا جاتا ہے۔ یوں تو راشد متصوفانہ یا روحانی فکر سے خاصی حد تک بغاوت کرتے ہیں مگر ان کا تفکر زندگی کسی صوفیانہ تجربے سے کم نہیں۔ روحانیت پر وہ طنز بھی کرتے ہیں۔

ہم تصوف کے خرابوں کے مکیں
وقت کے طول المناک کے پروردہ ہیں
ایک تاریک ازل، نور ابد سے خالی!

ہم جو صدیوں سے چلے ہیں
تو سمجھتے ہیں کہ ساحل پایا
اپنی دن رات کی پاکوبی کا حاصل پایا

www.urduchannel.in

ہم تصوف کے نہاں خانوں میں پلنے والے
اپنی پامالی کے افسانوں پہ ہنسنے والے
ہم سمجھتے ہیں نشانِ سرِ منزل پایا

("تصوف")

مذہب راشد کے یہاں ماضی کا قصہ بن گیا ہے۔ جس کے پاس درد کو دینے کے لیے کچھ نہیں۔ مذہب کی تشریح غلط اور غیر ذمہ دار لوگوں نے کی جہاں مذہب پر بحث کرکے انسان روحانی اور مادی افلاس کا شکار ہو جاتا ہے۔ یوں راشد زندگی سے کٹے نہیں بلکہ مذہب اور اس کی بنائی ہوئی اقدار سے سرکشی کرتے ہیں جو معاشرتی عرکیات اور اس کی رفتار میں رکنے ڈالتی ہے، جہاں سکوت و جمود کے سرد خانے میں زندگی سانس لینے کی طرح ٹھہری ہے جہاں زندگی ٹھہری گئی ہے، جہاں فرد غیر ضروری باتوں میں گھر کر معاشرتی اور کسی حد تک معاشی اور فکری افلاس کا شکار ہو جاتا ہے۔

اسی مینار کو دیکھ
صبح کے نور سے شاداب سہی
اسی مینار کے سائے تلے کچھ یاد بھی ہے
اپنے بیکار خدا کی مانند
اونگھتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں
ایک افلاس کا مارا ہوا مایوسِ تحریر

("دریچے کے قریب")

راشد کی نظمیں اپنے آپ کو خارجی اور باطنی شعور کی آگہی سے دوچار کرکے جنم لیتی ہیں۔ بعض دفعہ یہ شعری اور فکری عمل غیر متوقع ہو جاتا ہے اور کبھی کبھار متوقع بھی۔ ان کا ارجی شعور ان کے باطنی شعور کو بے جذبی اور انتشار کے گھڑے سے باز رکھتا ہے۔ یہ کیفیت کسی حد تک شعری فکر میں ایک دانشورانہ میزانیے کی آلا تیزاتی صورتحال بن جاتی ہے۔

جب شعر کی آمد اور ہی ہوتی ہے تو تناسبِ کرسانی آلات کاری ان کی فکر کو اظہار کی جمالیت بخشتی ہے۔ راشد تجربے کے ساتھ زندہ ہیں۔ جس شخص کے ادراک میں تجربہ اور مشاہدے کا عمل نہ ہو اس سے شاعری کی توقع کم ہی کی جاتی ہے۔ معاشرتی تجربات ہی راشد کی نظموں کی تکمیل کرتی ہیں۔ وہ ہمیں کبھی کبھار اجنبی لگتے ہیں۔ ان کی نظموں کو اگر غور سے پڑھا جائے تو ذہن و دل کو ایک عجیب سا تزکیہ ملتا ہے جس کو ایک یا دو الفاظ میں بیان نہیں کیا جا سکتا۔ یوں شاعر اور قاری کے درمیان مغائرت کی فضا کم ہو جاتی ہے اور ان کی نظم مجسم انسان کی طرح کھڑی ہوئی نظر آتی ہے، جس کے بکھرے ہوئے بالوں، لباس اور چہرے کے تفکر سے ایک نامرئی فضا بن جاتی ہے۔ یہ مسئلہ امر ہے کہ نامرئی تشبیہات، استعارے اور تجربات وغیرہ شعری سراپے کو فکر و جمال سے سجا دیتے ہیں اور سکونی نامیات، حرکی نامیات میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ یوں راشد کی شعری عملیات قاری سے ایک ثبت رابطہ قائم کر لینے کے بعد اس میں سے نت نئے اور بعض دفعہ غیر متوقع معنویت کا بھی انکشاف کرتی ہیں۔

☆☆☆

www.urduchannel.in

میراجی

میراجی کی یہ بدنصیبی رہی کہ اس کی تفہیم کبھی آسان نہ رہی۔ حالانکہ میراجی کا شعری رویہ بہت صاف اور سادہ ہے اور پھر یہ کہ اس کی ذہانت کو حتمی طور پر قبول کیا گیا۔ میراجی کے فن کو کم اور اس کے غیر معمولی رویے کو زیادہ اہمیت دی گئی۔ وہ اپنے دور کے شعرا کے قافلے میں سب سے نیا ذہن رکھتا تھا۔ اس نے اس وقت کی شعری فضا میں "ترقی پسند سکے" کو قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ میراجی کو پروپگنڈہ کرنا نہیں آتا تھا وہ اپنی ذات کے باہر جتنا سچا تھا اندر سے بھی اتنا ہی اجلا تھا۔ ادبی منافقت اگر وہ کرنا بھی چاہتا تو یہ اس کے بس میں نہ تھا۔ مشکل تو اس بات کی ہے کہ ہمارے نقاد میراجی کی ذاتی زندگی کو سامنے رکھ کر اس کی شعری صفات سے بحث کرتے ہیں۔ میراجی کی زندگی کے ہمارے یہاں خاصے ٹانکے ادھیڑے گئے ہیں جبکہ میراجی کے فن پر بہت کم لکھا گیا ہے۔ جس سے میراجی کا مطالعہ خاصا تشنہ رہ گیا ہے اور ابھی تک اس کی شاعری اور فن پر کوئی حتمی رائے سامنے نہیں آئی۔

سب سے پہلے یہ جان لینا ضروری ہے اور یہ حقیقت بھی ہے کہ میراسین کے عشق میں گرفتار ہو کر وہ ثناءاللہ سے میراجی بنے۔ عشق ان کے اندر شعر کی تحریک چھوڑ گیا۔ میراجی نے اس دور میں جو لکھا وہ سب اسی حوالے سے تھا۔ شروع شروع اس کا حسن و جمال خاصا سطحی تھا۔ رومانیت کے ساتھ ہمیشہ یہ مسئلہ رہا کہ شاعر عموماً سطحی نظر آتا ہے۔ میراسین نامی لڑکی

میراجی کا تصور نہ تھا ورنہ وہ اس کو افسانہ تو تسلیم کر لیتا مگر وہ تمام عمر اس افسانے کو حقیقت بنانے میں سرگرداں رہا۔ بنگال کی لڑکیوں کی بڑی بڑی آنکھوں کا اثر ایک جادو ہی تھا ۔

اے آہو بنگالہ کے، ہاں اے جادو بنگالہ کے!
سورج کی سب کرنوں کو ان بالوں میں الجھاتی جا
(اے لڑکی)

اس شعر میں میراجی خاصے سطحی دکھائی دیتے ہیں۔ جیسا کہ میں نے پہلے کہا کہ میراجی کی زندگی کا حساس شعری زمانہ ترقی پسند تحریک کی زد میں تھا۔ میراجی نے انسان کے اجتماعی کا نام لے کر شعری مزاج کا اجتماعی نہیں کیا مگر جہاں تک اس کی رومانیت کا تعلق ہے وہ خاصی حد تک ترقی پسند شعرا سے ملتی ہے۔ مگر ترقی پسند اب تک میراجی کے شعری مرتبے سے انکار کرتے ہیں۔ ترقی پسندوں نے اس کو "داخلی" ہونے کی یہ سزا دی۔ اس کو اپنی لغت سے باہر نکال پھینکا۔ میراجی نے ترقی پسندی سے انحراف کیوں کیا؟ اس کی ایک وجہ یہ ذہن میں آتی ہے کہ ترقی پسندوں نے خارج کو انسانی زندگی کا سب سے بڑا مسئلہ بنالیا اور حقیقت پسندی کا نام لیتے ہوئے خارج کا اتنا بھیانک اور کریہہ اظہار کیا کہ میراجی جیسا ذہین فنکار خارج سے داخل میں آ گیا اور اشاراتی زبان میں باتیں کرنے لگا۔ حالانکہ وہ شروع میں خاصے خارجی تھے۔ میراجی بھی اس تحریک سے متاثر ہوئے ۔

سنتا ہوں شہر کے محلے میں
نفس کی پوجا کرنے والی ایک عورت ہے
اور سستا ہے اس کا کرایہ، ہاں سستے ہیں اس کے دام

مگر ترقی پسندی کا جادو میراجی پر سے جلد اتر گیا اور وہ سچے انسان کی طرف آ گئے ترقی پسندوں نے ان پر ذہنی اور اعصابی مریض، شکست خوردہ ذہنیت، فحش، عریانیت اور ابہام وغیرہ کے الزامات لگائے۔ جب میراجی کو اس تحریک کے سیاسی مقاصد کا علم ہوا تو اس نے اپنے فن کو پمفلٹ میں تبدیل ہونے سے روک دیا۔ اس اعلان سے ترقی پسند خاصے پریشان ہوئے اور انہوں نے میراجی کے خلاف ایک ہنگامہ کھڑا کر دیا مگر ملنگ

www.urduchannel.in

میراجی کو کسی کی پرواہ نہ تھی۔ ترقی پسندی سے علیحدگی حاصل کر کے میراجی کو ایک فائدہ
یہ ہوا کہ اس نے اردو شاعری میں نئے تجربات کیے اور ابہام کے مثبتی احساس کو مثبت طور
پر شاعری میں پیش کیا اور یہ بتایا کہ شاعری میں ابہام شعری جمال کا روپ اختیار کر جاتا
ہے اور اس کے بغیر شاعری پھیکی ہو جاتی ہے۔ میراجی کے نئے نظم کے تجربے سے ترقی
پسندوں نے بہت فائدہ اٹھایا۔ ان کے یہاں زندگی کا داخلی پہلو، بالخصوص جنسی جذبہ سب
سے نمایاں ہے۔ میراجی نے صرف نظمیں ہی نہیں لکھیں بلکہ گیت اور کچھ غزلیں بھی لکھیں
۔ پابند نظموں میں انہوں نے پیٹرن کی پابندی کی اور اظہار کے اچھوتے وسیلے تشکیل
دیے۔ غور سے ان نظموں کو پڑھا جائے تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان پر گیت کا سا احساس
نمایاں ہے مگر شاعرانہ مفاہمت کا احساس نہیں ہوتا اور یہی بات میراجی کو اپنے عہد کے
لکھنے والوں میں نمایاں کرتی ہے مگر جدید دور کا میکانی احساس ضرور دکھائی دیتا ہے کیونکہ
انہوں نے ایک مروجہ شعری اسلوب تو لیا، مگر اس کا مواد اپنے دور کے اصل کی عکاسی کرتا
ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ان کی تمام تر شاعری میں روایتی اسلوب، اپنے تمام الفاظ، مانوس
ترکیبیں، ان ترکیبوں کی جادوگری سے اپنی زندگی کے تجربات کو اپنے روزمرہ استعمال
میں آنے والے الفاظ میں بیان کرنا ہی میراجی کو قاری سے جدا نہیں کر پاتا۔ شاعری میں
یہاں بھی زبان کی حیثیت ثانوی ہوتی ہے اصل چیز تو خیال اور جذبے کی سچائی ہے۔ میراجی
کی شاعری میں ایک خوف اور دہشت کی فضا ہے۔ جس پر ہمارے یہاں کم توجہ دی گئی۔
یہ مابعد الطبیعاتی تنہائی ہے۔ جس سے فرد کو اپنا وجود غیر معتبر دکھائی دیتا ہے۔ مگر میراجی
کے یہاں جو خوف ہے وہ فرد کا بنیادی احساس ہے جو صرف فرد کے نامعتبر وجود کی وجہ سے
ہے کہ ایک مصنوعی دنیا ہم پر لادی گئی ہے اور یہ کائنات جھوٹی ہے اور فرد اپنے اندر کے
انسان سے بیگانہ ہے۔ میراجی اس صورتحال میں عشق کی کہانی سنانا چاہتے ہیں مگر
ہر طرف خوف پھیلا ہوا ہے اور ہیبت سے شاعر کی زبان خاموش ہے ؎

مجھے مرے عشق کی کہانی
مگر ہے اک خوف سا فضا میں

مگر میراجی کے یہاں سپردگی کا احساس نہیں۔ وہ زندہ رہنا چاہتا ہے۔ غم اس کی نظر
میں ایک معاشرتی رویہ ہے۔ وہ کھلی آنکھوں سے زندگی گزارنا چاہتا ہے اور خوشی کا خیر مقدم
کرنے کے لیے تیار ہے ؎

غم سے کیا ڈرنا، کیوں ڈرنا؟
کیوں مرنے سے پہلے مرنا؟
غم اس اصلیت کی نشانی
بدلے گی اب روح نہانی
اب ایسی حالت آئے گی
لاکھوں خوشیوں کو لائے گی
لائے گی تسکین ، تسلی
کھو جائے گی ، اذیت غم کی

(الم پرست)

امید بہر طور میراجی کی شاعری میں نظر آتی ہے اس کا سراپا، بلکہ روح تک "امید" کا
انتظار کرتی ہے۔ بقول شاعر زندگی میں جو کہا گئی ہے وہ سب امید ہی کی وجہ سے ہے ؎

شگوفہ ہائے زندگی میں پھر سے آئے تازگی
یہ جلوہ تھا امید کا یہ روح تھی امید کی

زمانہ بدلنے کے ساتھ الفاظ بھی بدل جاتے ہیں، ہنسنا ایک صحت مند نشانی ہے مگر
عذاب تو اس وقت محسوس ہوتا ہے جب فرد بہت ساری خوشیاں اور انبساط کو لیے ہوئے زندگی
گزارے اور جب آنسو بہانے کا وقت آئے تو آنسو اس کے پاس نہ ہوں۔ وہ رنج و افسوس
اور رونے دھونے سے لاعلم ہو جاتا ہے۔ سوچیں ایسا کتنا اذیت کا لمحہ ہوتا ہے ؎

اپنی بیتی جگ بیتی ہے جب سے دل نے جان لیا
ہنستے ہنستے جیون بیتا رونا دھونا بھول گیا

میراجی کو جنس زدہ شاعر قرار دیا جاتا ہے۔ جنس سے تو ہر شخص کا تعلق کسی نہ کسی طور پر

www.urduchannel.in

ہوتا ہے صرف فرق کم اور زیادہ شدت کا ہے۔ میراجی وہ پہلا شاعر ہے جس نے جنس کے موضوع کو شاعرانہ زبان دی کیونکہ وہ ظاہری زندگی سے زیادہ باطنی زندگی پر یقین رکھتے تھے۔ یہ سچ بھی ہے کہ فرد کا باطن ہی اس کی تصویر کو نمایاں کرتا ہے۔ خارج کی دنیا مصنوعی ہے جہاں قدم قدم پر روپ بہروپ ہے مگر باطن میں کوئی منافقت نہیں ہوتا۔ باطن ہی سے فرد کی اصل حقیقت کا سراغ ملتا ہے۔ میراجی کے بچپن میں جھانکیں تو معلوم ہوگا کہ وہ شروع ہی سے لاشعوری طور پر جنس کی طرف مائل تھا۔ جس فضا میں اس کا بچپن گزرا وہاں جنس کی کارفرمایاں کچھ زیادہ ہی تھیں۔ جس کا اثر میراجی کے ذہن نے نہایت سرعت سے قبول کیا۔ میراجی اپنے والد کی ملازمت کے سلسلے میں ان کے ساتھ کاٹھیاواڑ، واہیجی (کراچی سے شمال کی جانب انتیس میل) بلوچستان اور ملتان میں گزرا۔ ان علاقوں میں میراجی نے جنس کے مشاہدے کیے۔ جب میراجی اسکول میں پڑھتے تھے تو وہ اپنے خاندان کے ساتھ ملتان میں مقیم تھے۔ میراجی نے لکھا ہے۔ ''ساتھ کے مکان سے اسٹیشن ماسٹر کی بیٹی کوئی سوغات کی چیز ہمارے یہاں لائی دائیں ہاتھ پر اس نے تھال کو تھام رکھا تھا اور بائیں ہاتھ سے چق کو ہٹاتی ہوئی دروازے میں داخل ہوئی میں دروازے کے ساتھ ہی ایک آرام کرسی پر بیٹھا کوئی کتاب پڑھ رہا تھا۔ اس نے دہلیز میں داخل ہو کر دیکھا کہ کمرے میں کوئی نہیں۔ صرف میں ہوں، مجھ سے پوچھا اور میں نے اندر کی طرف اشارہ کیا کہ گھر کے لوگ ادھر ہیں اور وہ چلی گئی۔ لیکن ایک لمحہ ٹھٹک کر کھڑے رہنے کے دوران میری نظر نیم جنسی احساسات کے ساتھ اس پر جمی رہی۔ اس نے ایک سفید دھوتی پہن رکھی تھی۔ دس گیارہ سال کی عمر نیز شاید گھر کی بات ہونے کے خیال سے کوئی زیر جامہ نہ تھا۔ چنانچہ سورج کی کرنیں لباس کے پردے سے چھنتے ہوئے زیر جسم کے خطوط کا اظہار کر رہی تھیں۔ یہ چوری کا منظر بھی تحت الشعور کے پاتال سے گھل گھلا کر مختلف بھیس بھرتا ہوا کئی جگہ اپنی نظموں میں مجھے دکھائی دیتا ہے۔ میراجی کا تمام تر عشق تصوراتی تھا اور اسی طرح جنسی جذبہ بھی تصوراتی .... وہ شہوانیت سے پرخواب دیکھتا۔ عورت اس کے یہاں ایک پاکیزہ ہستی تھی۔ وہ روحانی عشق کا بھی قائل تھا۔

اس کے نزدیک عورت دیوی ہے یا طوائف۔ یہ دونوں قسم کی عورتیں میراجی کو پسند تھیں کیونکہ یہ دونوں اپنے رویوں میں انتہا پسند ہوتی ہیں اور دونوں میں جنسی جذبہ شدت سے پایا جاتا ہے ایک ننگی مجرد شکل میں ہے ایک بدی کی صورت میں ہے۔ ان کو عمومی جنسی جذبہ ایک آنکھ نہیں بھاتا۔ وہ عورتوں میں نارمل جنسی جذبے کو مکروہ تصور کرتا ہے۔ جب میرا سین، میراجی کے چاہتے ہوئے اس سے بات کیے بغیر آگے بڑھ گئی تو کہتے ہیں اس دن سے میراجی کا عشق کی ایک خاص مرکز پر نہ رہ گیا۔ وہ غیر وجود میں اپنے تصورات عشق کو تلاش کرتا رہا اور اس کی نظمیں مکالمے سے خود کلامی بن گئیں۔ مثلاً جب وہ یہ کہتا ہے کہ ''یہ جی چاہتا ہے کہ تم ننھی سی ایک لڑکی ہو اور ہم تمہیں گود میں لے کے اپنی بیٹھا لیں۔'' یہ میراجی کی خواہش کا اظہار ہے۔ یہاں میراجی کی ذات باطن سے نکل کر خارج میں آ گئی ہے۔ یہ سب خواب، آرزوئیں، خواہشات خود تشفیدی کی دنیا ہے۔

ننھی منی پریاں جیسے
رقصاں رقصاں چلتی پھرتی
کھیل کھیل میں ہنستی جاتی
ہنستے ہنستے کھیلتی جاتی
گیت ہمیشہ گاؤں ان کے
ننھے ننھے پاؤں ان کے
ان کے تن بادل کے ٹکڑے
پیراہن بادل کے ٹکڑے

میراجی کے یہاں جنسی تجربے روحانی تجربے کی بنیاد بن جاتے ہیں اور جنسی خوف ان کے یہاں آزادی سے عبارت ہے اور یہ آزادی خارج کو داخل سے علیحدہ کرتی ہے اور وہ اپنی جنسی تشفی میں کسی کو شامل نہیں کرتے اگر وہ ایسا کر لیتے تو وہ نارمل انسان بن جاتے اور آج میراجی وہ نہ ہوتے جیسا آج ہم ان کو پا رہے ہیں ان کی انانیت نے ان کی شاعری میں جنسی حوالوں کو نئے معنی دیے۔ نارمل جنسی زندگی سے میراجی خوف کھاتا تھا۔

www.urduchannel.in

آزادی کا جنسی مفہوم یہ ہے کہ مکمل آزادی کے لیے انتظار کیا جائے جس کے لیے خود مختاری شرط ہے۔ جہاں دو جسموں کے درمیان فاصلے اتنے کم ہو جاتے ہیں کہ درمیان سے ہوا بھی نہیں گزر سکتی۔ خارج کے مشاہدے سے میراجی کی جو جنسی زندگی ذہن میں آتی ہے وہ جھوٹی ہے کیونکہ خارج میں جنسی افعال میں اذیت نہیں ہوتی اس کے لیے لذت کا تصور مفقود ہے۔ اعجاز احمد کہتے ہیں ویسے بھی جو شخص جنسی عمل میں اپنے شریک کو مفعول اور محض لذت کا وظیفہ سمجھے، یعنی اس کو ایک مکمل شخصیت سمجھنے سے انکار کرے۔ اس کا گریز ہمیشہ ساریت کی جانب ہوگا، بلکہ فاعل اور مفعول کا رشتہ خود ساری رشتہ ہے کیوں کہ اپنے شریک کی ذات اور اہمیت کو گھٹانا اسے دکھ اور صدمہ پہنچانے کے مترادف ہے۔ میراجی نے شریک سے انکار اور علیحدگی کا اعلان کیا۔ محرومی، نارسائی اور کبھی نہ بجھنے والی پیاس کے وظائف اس کے مقدر بنے جن سے گریز ساریت، انفعالیت اور باطنی خلوتوں کی جانب ہوا۔ اس کی شاعری سے یہ تقاضا بے سود ہے کہ جنسی رابطوں کو مسخ کیے بغیر بدن کے درمیان اعتبار کے استعارے وضع کرے۔ اعتبار کا تجربہ تو میراجی کو شاید ساری عمر نہ ہو۔ یوں ایک نادیدہ شاعر سامنے آیا جن کی آرزوؤں کی شدت اور اس ناکامی کا احساس شاعر کے قدموں میں زنجیر کا پتہ دیتی ہے۔ عورت کے بدن سے تخیلات کی جنت میں:

جانے والا شاعر آخر میں آہوں کا نغمہ الاپ سکتا ہے
بانہوں میں پھنس پھنس کر آتی ہوئی انگیا کی سلوٹ کو
جب میں دیکھوں دل میں زور کی دھڑکن ہو
اور تیزی سے سانس چلے
لمبے ڈھیلے ڈھالے دامن میں لہروں کے پہنے سے
اور گھومر کے پڑنے سے
ذہن کی ہر ایک رگ تھرکے
آہوں کا نغمہ نکلے

ہیاں..... سلوٹوں پر ہاتھ رکھ دو
یہ لہریں ہیں جنہیں جاتی ہیں اور مجھ کو بہاتی ہیں

خارج کی جنسی تحریک ایک مخصوص جسم سے نکل کر ایک فکر میں تبدیل ہو جاتی ہے ان تمام متعلقات کے حوالے سے میراجی کے داخلی تعلق کے نئے روابط تصویر کی صورت میں قاری پر آشکار ہوتے ہیں اور ان کی نظموں میں اشاریت کا شناختی عمل بن جاتا ہے جبکہ با آسانی سمجھا جا سکتا ہے۔ نہ جانے کیوں ہمارے یہاں یہ ہوتا ہے کہ جنسی اظہار اور فعل قابل مذمت قرار پاتا ہے اور انھی تحریم (Taboos) کے خلاف میراجی بغاوت کرتا ہے۔ ان کی تمام بغاوت جنسی تصورات کے حوالے سے ہے۔ اپنی آگ میں جلتے ہوئے وہ فرار ہونے کے لیے خوابوں میں پناہ حاصل کرنا چاہتا ہے۔ ناجائز جنسی محبت "ملاپ" کو وہ اپنی زندگی کی بنیاد تصور کرتے ہیں۔

میراجی کی ذہنی شکست و ریخت کا المیہ جنسی محرومیوں پر آکر دم توڑ دیتا ہے ذہنی الجھنیں اس قدر بڑھی ہوئی ہیں کہ وہ اپنے جذبات اور احساسات کو خود بھی سمجھ نہیں پاتے اور بے نام کیفیتوں سے خود لطف اندوز ہوتے ہیں۔ میراجی کی دکھی ہوئی محرومیاں اس کی آرزوؤں کا پتہ دیتی ہیں۔ اس کی خواہشات عام انسانوں کی ہی سی تھیں جس کا افسانہ بنا دیا گیا۔ جنسی بے چینی ہماری ثقافت کی منافقت اور جھوٹی انا پسندی ہے۔ جس کو میراجی نے کبھی پسند نہیں کیا۔ یہ معاشرے کا وہی مصنوعی خول ہے جس نے اس کو اذیت پسند اور اعصابی مریض بنا دیا۔ مگر ان کے یہاں جنسی جذبے بیدار عام عمل کی حیثیت سے ابھرتے ہیں۔

آج رات
میرا دل
چاہتا تو بھی میرے پاس ہو
اور سوئیں ساتھ ساتھ

یہ نظام اقدار کے خلاف میراجی کی کھلی بغاوت تھی۔ جس سے ہندوستانی شخص اختلاف کرے گا۔ یہ ہمارا انفرادی نہیں اجتماعی تجربہ ہے اور خواہش بھی ہے مگر ہم خول سے

www.urduchannel.in

باہر نہیں آ رہے۔ ن م راشد نے لکھا ہے "شاعری کبھی شاعر کے ذاتی تجربات کی پیچیدگیوں کا ماحصل نہیں ہوتی؟ وہ خود اپنے ہی انفرادی تجربے کے حامل تھے۔ ان کے ساتھ بڑی بے انصافی ہے۔ ان کا مقصد کبھی بھی تلقین کرنا نہ تھا، کبھی سطحی جذبات کو اکسانا نہ تھا۔ بلکہ جہاں کہیں حسن کا ذکر کرتے کبھی بلند بانگ طریقے سے نہیں کرتے (جوش کی شاعری ملاحظہ فرمایئے) لذت انگیز صورت پارے بھی آنکھوں کے سامنے نہیں لاتے" جیسے فیض کے یہاں ملتے ہیں" بلکہ اپنے انتہادرجے کی ذاتی علامات کے بار کے نیچے ان کی آواز دب جاتی ہے۔" میراجی کے اس احساس کو کجروی سے تعبیر کیا جاتا ہے اصل قصہ تو یہ ہے کہ وہ خود اس بات کے قائل تھے کہ جنسی وظائف زندگی کا حصہ ہیں اور یہ صرف لذت ہی نہیں بلکہ راحت وانبساط کا بھی باعث ہے مگر مصنوعی زندگی میں جنس نے اپنا گھناؤنا روپ دکھایا ہے جس سے ایک قیمتی اور زندگی کی نعمت میں ہم کو کیڑے نظر آ رہے ہیں۔ میراجی نے لکھا ہے۔" بہت سے لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ زندگی کا محض جنسی پہلو ہی میری توجہ کا واحد مرکز ہے لیکن یہ خیال صحیح نہیں۔ جنسی فعل اور اس کے متعلقات کو میں قدرت کی بڑی نعمت اور زندگی کی سب سے بڑی راحت اور برکت سمجھتا ہوں اور جنس کے گرد جو آلودگی تہذیب وتمدن نے جمع کر رکھی ہے وہ مجھے ناگوار گزرتی ہے اس لیے ردعمل کے اور ان جنسی جذبوں پر وہ فخریہ انداز میں اظہار کرتے ہیں۔ عورت کے جسم کے تصورات اور اس کے اظہار میں ان کا ذہن بہت زرخیز ہے لیکن ان کے اشاروں میں یہ بات ہر لمحہ محسوس ہوتی ہے کہ سالم عورت ان کی اپنی بنائی ہوئی جنت میں کہیں نہیں ملتی۔ تصورات اور بڑھتی ہوئی اشتہا نے ان کے اشعار میں اذیت پسندی کے رجحان کو شدت کے ساتھ ابھارا۔

سفید بازو/ گداز اتنے/ زبان تصور میں حظ اٹھائے/ اور انگلیاں بڑھ کے چھونا/ ایک خنجر/ اتاروں چھپا چھپا کر/ مچل مچل کر تڑپ رہا ہوں/ رگوں سے خوں ابلتی دھاریں۔

زبان سے جسم کا تصوراتی ذائقہ چکھنا، ذہنی عیاشی ہے۔ مگر پھر سپردگی کا یہ عالم ہے کہ خنجر سے اپنے آپ کو ختم کر لینے کی خواہش اس لیے ہے کہ میراجی ناآسودہ خواہشات کی تخیلاتی دنیا میں رہتے ہیں۔ اس نظم میں عورت پس منظر میں چلی جاتی ہے۔ شاعر خواب

میں عورت کا دیدار کرتا ہے۔ اعجاز احمد کے بقول حقیقی زندگی میں جنسی رابطوں سے کتراتا اس "میراجی" کے مزاج میں شامل تھا۔ تاہم نظم کے اس دن سپنے میں دیکھی ہوئی عورت کو آدمی لذت کا وسیلہ بنا سکتا ہے۔ مگر چھو نہیں سکتا بدن کے ساتھ ملا کے آتش پیدا کرنا میراجی کے بس کی بات نہیں۔" یہ نظم اپنے آخری حصے میں خود اذیتی کا خواب معلوم ہوتی ہے۔ بھگتی تحریک نے میراجی کو نئے سوالات سے روشناس کروایا خاص طور پر وشنو بھگتی تحریک سے میراجی نے گہرا اثر قبول کیا اس تحریک میں کرشن اور رادھا کے ناجائز عشق کی داستان ہے جس میں مرد عورت کے ناجائز جنسی تعلقات کا والہانہ پن اور شدت ہے اور جنسی واقعات سے میراجی نے اثر قبول کیا۔ کرشن اور رادھا کی ملاقاتیں بہت مختصر ہیں اور جدائی اور بچھڑ جانے کا عذاب بہت روح کی گہرائیوں اور شانتی کی طرف بڑھتا ہوا ایک جذبہ ہے میراجی نے وشنو کے خیالات کے متعلق لکھا ہے۔

"وشنو خیالات نے نہ صرف مذہبی لحاظ سے اپنا نقش چھوڑا بلکہ اس کی ادبی روایت بھی کچھ اس انداز میں بروئے کار آئیں کہ دل ودماغ ایک جیتا جاگتا برندابن گیا۔"

("میری بہترین نظم ص ۱۸۵")

طور پر میں دنیا کی ہر بات کو جنس کے اس تصور کے آئینے میں دیکھتا ہوں جو فطرت کے عین مطابق ہے اور جو میرا آدرش ہے۔

میراجی معاشرے کے ہر فعل کو جنس کے آئینے میں پرکھتے ہیں۔ عام آدمی اس پردے کے پیچھے نہیں دیکھ پاتا جبکہ میراجی پردے کے پیچھے ہونے والی ہر بات کی تہہ تک پہنچ جاتے ہیں۔ وہ یہ کیوں کرتے ہیں؟ اصل بات یہ ہے کہ میراجی اپنے آپ کو اپنے سے جدا نہیں کر پاتے۔ میراجی جیسے تن آسان شخص نے ان جنسی رویوں کو ہمارے سامنے پیش کیا وہ ان کے ارادوں کا عکس ہے۔ انہوں نے اپنے تخیلات کو ایک مکمل اکائی کی صورت میں پیش کیا۔

میرا سین کے عشق نے اس کو تاحیات خود فراموشی کی کیفیت میں رکھا وہ اتنا سچا عاشق

www.urduchannel.in

تھا کہ وہ تمام عمر کسی عورت کے قریب نہیں گیا اس نے دور ہی دور سے عورت سے عشق کیا وہ صرف میرا سین کو چاہتا تھا اور اسی کے قصے (Myth) سے اپنی شناخت کروانا چاہتا تھا۔ میرا سین کے عشق نے میراجی کو ایک تہذیب سے روشناس کروایا۔ وزیر آغا نے لکھا ہے۔

''میراجی نے عشق میں مبتلا ہو کر ایسے عجیب و غریب ردِ عمل کا اظہار کیا کہ محبوبہ کے علاوہ بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ محبوبہ سے کہیں زیادہ اس کے مذہبی اعتقادات، رسوم اور فضا کو اپنی ذات سے ہم آہنگ کر لیا۔ میری رائے میں میرا سین زیادہ سے زیادہ ایک تحریک تھی۔ جس نے میراجی کے یہاں اس چنگاری کو ہوا دی تھی جو ایک مدت سے اس کے دل و روح بلکہ خون میں سلگ رہی تھی۔'' ٹھیک ہے میراجی میرا سین کا عاشق تھا مگر اس کی شاعری میں میرا سین ایک سمبل کی صورت میں کہیں نہ کہیں ضرور موجود رہی۔ یہ صورت میراجی کی وہ جمالیاتی کائنات تھی جس کا لطف ہم نے شاید ہی اٹھایا ہو۔ وہ اپنی زندگی کے ''افسانے'' میں زیادہ خوبصورتی پیدا کرنے کے لیے افسانے گھڑ سکتا تھا مگر یہ افسانہ حقیقت بن گیا .....ایک لمحاتی حقیقت نہ مٹنے والی حقیقت بن گئی۔ میراجی نے لکھا ہے'' نفسیات کے ماہر ہمیں بتاتے ہیں کہ یہ اعصابی مریض کی بنیادی خصوصیت ہے کہ وہ ایک افسانے کے بل پر زندگی گزارتا ہے اور اس کا یہ عمل اس افسانے کو حقیقت بنانے کے لیے براہ راست یا بالواسطہ کوشش ہوتی ہے اس کی تمام حرکات اور افعال کا یہی ایک مقصد ہوتا ہے۔ ابتدا میں احساس کمتری کے باعث اور آپ پر اعتماد کرنے کے لیے یا اپنی برتری ثابت کرنے کے لیے وہ افسانہ طرازی کرتا ہے اور پھر اس کی یہی کوشش ہوتی ہے کہ وہ اس افسانے کو حقیقت کی صورت دے دے۔''

جدید اردو شاعری میں راشد اور میراجی نے اشاریت اور ابہام کی بنیاد ڈالی اور شاعری کے نئے اسلوب وضع کیے اور یوں ابلاغ کے نئے سانچے بھی سامنے آئے۔ میراجی نے نہ صرف مروجہ شعری ڈھانچے سے بے اطمینانی کا اظہار کیا بلکہ فکری بنیادوں پر بغاوت بھی کی۔ یہ انفعالی بغاوت تھی۔ یہ ذات کی ایسی بغاوت تھی جس کی ذات کئی بار ٹوٹی اور کئی بار بنی۔ اور نتیجہ منتشر ذات کی صورت میں سامنے آیا۔ جس کی شخصیت

بکھر چکی ہو اس میں عمل کی قوت اور فعالیت کا فقدان ہوگا اور یہی فقدان تہذیب کے خلاف بھی ہے۔ جن سے احتجاج صاف طور پر سنا جا سکتا ہے۔ تہذیب و تمدن سے بے جا ہی میراجی کو نئی زبان سے آشنا کرتی ہے کیونکہ خارجی اشیا کے اظہار کا نام شاعری نہیں۔ شاعری وجود کی آرائش نہیں اور نہ ہی وقتی جوش و ولولہ ہے اور نہی تفریح کا ذریعہ ہے۔ شاعری کو صرف تہذیب کا مظہر اور تہذیبی روح کا اظہار نہیں جان لینا چاہیے بلکہ ہمارا وجود بنیادی طور پر شاعرانہ ہو۔ اس وقت میرے ذہن میں ہیڈ گر کا یہ جملہ آ رہا ہے کہ ''انسان کا وجود بنیادی طور پر شاعرانہ ہے انسانی نسل مکالمہ ہے زبان مکالمے اور گفتگو میں ظہور پذیر ہوتی ہے۔''

یعنی اپنی ذات سے بغاوت کی اپنا نام اور روپ بدل لیا اور تہذیب و تمدن کی اس کمینگی کو للکارا جو ہماری شعری فضا میں شجر ممنوعہ تھی۔ معاشرتی قوانین سے شعوری تصادم سے پہلے ذہنی نظام ماتحتی سے انکار بغاوت کا اصل ہے۔ میراجی کی اس بغاوت میں سفاکی اور تشدد نہیں بلکہ یہ ایک خالصتاً'' شاعرانہ جمالیاتی بغاوت'' تھی۔ جس کو کسی طور پر تخریب کاری سے موسوم نہیں کیا جا سکتا۔''[۷] باغی خود کو محض تخریب تک محدود رکھتا ہے'''' وزیر آغا'' ہمیں یہ جان لینا چاہیے کہ شاعرانہ بغاوت نئی فکر کا محرک ہوتی ہے۔ تصادم ہمیشہ منفی نہیں ہوتا بلکہ یہ معاشرے کے لیے مثبت طور پر بھی سامنے آتی ہے۔ لنڈ برگ جارجین کے بقول ''تصادم سے نیا معاشرہ وجود میں آتا ہے جو جدید بنیادوں کا استوار ہوتا ہے۔'' یہی کچھ میراجی کی شاعری کے ساتھ بھی ہے۔ ان کے یہاں بغاوت نئے شعری اسلوب و فکر کی بنیاد ہے مگر جب نئی فکر کی راہ میں روڑے اٹکائے جاتے ہیں تو تخریب بہر طور ضرور سامنے آتی ہے اور یوں تصادم اور تخریب مکمل طور پر اپنے مفہوم واضح کرنے سے قاصر رہتی ہے اور یوں بے اطمینانی کسی بھی منفی روپ میں رونما ہوتی ہے۔ دراصل یہ وہ تمدنی کرب ہے جو کسی نہ کسی طور پر محسوس کیا جاتا ہے یہ ویسا ہی کرب ہے جو ٹی ایس ایلیٹ کی نظم ویسٹ لینڈ Waste Land میں نظر آتا ہے۔ میراجی نے اس تمدنی کرب کو محسوس کرتے ہوئے لکھا ہے'' موجودہ صدی کی بین الاقوامی سیاسی، سماجی اور اقتصادی کشمکش نے جو

www.urduchannel.in

انتشار نوجوانوں میں پیدا کر دیا ہے وہ بالخصوص میرا مطمع نظر رہا اور آگے چل کر جدید نفسیات نے اس تمام پریشاں خیالی کو جنسی رنگ دے دیا۔"

("میری بہترین نظم" مرتبہ محمد حسن عسکری ص ۱۸۵)

یعنی خارج کی تمام بے اطمینانی جنسی مرکز پر آ کر ختم ہو جاتی ہے، جس کا سبب معاشرتی، اقتصادی سیاسی اور گھریلو بدنظمی ہوتی ہے اور یہی محرومی میراجی کی شناخت اور کسی حد تک انفرادیت بھی ہے۔ ان کی شاعری میں بنیادی خارج کی تخریب کاری، انتشار انگیزی، ہنگامہ آرائی، نفرت، انتقام، استحصال کی وجہ سے سامنے آئی کیونکہ انسانی عمل میں اس کا شعور کام کر رہا تھا اور دانستہ طور پر دنیا تباہی کی طرف دوڑی جا رہی ہے۔ اضطراب اور ماحول کے خلاف بے زاری میں تخریب کاری، تحیر انگیزی، ہنگامہ آرائی اور جدت کی باتیں کرنا..... یہ سب میراجی نے اپنی شناخت کے لیے نہیں کیا بلکہ اس کے پس منظر میں صدیوں کا تسلسل کام کر رہا تھا جو شاعر نے محسوس کیا۔ شاعر کی بنی بنائی اقدار اور معاشرتی نظام سے بے اطمینانی، ماحول سے اس کی اپنی گہری دلچسپی اور وابستگی ہے جو خود فریبی بھی ہے۔ اصل میں اس پر ایک سراسیمگی طاری ہے، وہ اپنی ذات میں تنہا ہے اور ذات میں مقید ہے۔ میراجی نے ایک مضمون میں لکھا تھا۔ "نئے شاعر کی زندگی میں ہمیں ایک سے زیادہ باتیں الجھاتی ہیں۔ شہروں کے فاصلے مٹے نئی تعلیم آئی اور کنویں کا مینڈک سوچنے لگا کہ اس کی ذات اور ماحول سے بالاتر بھی ایک زندگی ہے جس میں ایک اٹل وسعت اور گہرائی پہلے سے خیالوں کو اپاہج ثابت کر رہی ہے..... اضطرابی کیفیت کی طرف ہر کسی نے ذہن کو مائل کر دیا ہے جوں توں اس چار دن کی چاندنی میں ذاتی خواہشات کی تکمیل کر لینا چاہیے۔ چنانچہ گہرے منظم منظر سے ہٹ کر ہر بات کو سرسری نظر سے دیکھنا انسان کا خاصہ بن گیا۔ سطحیت حاوی ہو گئی اور غیر ذمہ داری بڑھ گئی..... گھریلو زندگی تخریب، اور نئی خواہشات کی تشنگی، یہی دو باتیں مختلف صورتیں اختیار کر کے ہر نئے شاعر کے کلام اور خیالات میں دکھائی دیتی ہیں۔ زندگی میں ہر شخص کو کسی نہ کسی سہارے کی ضرورت ہے۔"

یہ رویہ اسے خود لذتی کی طرف لے جاتا ہے۔ خواہشات سے جو جذبے ابھرتے

ہیں وہ ایک دوسرے کی نفی کرتے ہیں۔ لوگوں سے چاہے جانے کی آرزو کرنا میراجی کے لیے خود اذیتی بن گیا۔ میراجی کی ذہانت الجھی ہوئی تھی مگر ذہانت میں عظمت تھی وہ حکایت بن سکتا تھا، مگر اس کی ذہانت اور زندگی کی کیفیات میں اتنے تضادات تھے کہ میراجی کی شخصیت کسی لایعنی ڈرامے کے کردار کی سی ہو کر رہ گئی اور جب انسان لایعنی بن جاتا ہے تو اس کو جوڑ کر اصل انسان کے روپ میں لانا بہت مشکل ہوتا ہے اس کی وجہ تو مجھے وہ لوگ دکھائی دیتے ہیں جو بقول ان کے میراجی کے قریب رہے۔ انہوں نے میراجی کی اصل شخصیت کو ہمیشہ دھندلکے میں رکھا اور اس کا یہ نتیجہ سامنے آیا کہ وہ آج کجرو، غلط کار، جنسی مریض اور اذیت پسند کے روپ میں ہماری شعری تاریخ میں آج بھی زندہ ہے جو تمام عمر خود لذتی کا شکار اس لیے رہا کہ وہ اپنے وضع کردہ نظام پر سختی سے کاربند رہا اور جن اخلاقی رویوں کو جذباتی طور پر صحیح نہیں سمجھتا تھا تو انہیں رد کر دیتا۔ ذہن اور دل کی کسوٹی پر ہر اصول کو پرکھتا۔ اس کا نتیجہ اندوہناک محرومیوں کی صورت میں سامنے آیا۔ اذیت کا باطنی رویہ وحشت سے عبارت ہے مگر اندر بیٹھا ہوا ایک محروم انسان میراجی کے اشعار میں جابجا نظر آتا ہے۔

یہ وحشت، اذیت، یہ سینے کی لرزش
یہ جینے کی بے رحم بے درد کاہش
(جستجو)

دنیا میں رہنا بھی ایک درد ہے اور جنسی سفاک یہ دنیا ہے اس کو میراجی نے جنسی رمز سے واضح کرتے ہوئے "سینے کی لرزش" کو استعمال کیا یعنی وہ جز سے کل کی طرف اشارہ کرتے ہیں وہ اذیت جیسے لفظ کو اصطلاح بنا دیتے ہیں۔ اذیت ان کے یہاں معاشرے کی ایک ٹھوس اور ظالم سچائی ہے۔ میراجی نے اس سچائی کو جز بنا دیا۔ جس کا کینوس ہم اپنی ذہنی استعداد سے بڑھا سکتے ہیں۔

مجبور اذیت!
تو مان لے اس عکس کا منظر

www.urduchannel.in

دیتا ہے تجھے جام سپید دگی کی لذت

(دھوبی کا گھاٹ)

میراجی کی خودلذتی میں لذت اور آسودگی ہے۔ اذیت اور لذت کی تکرار اور ایک لسانی مسئلہ ہے اور یوں کہ ان دونوں لفظوں کی شعری تکرار سے ان کے انتخاب پسندانہ معنوں نے رنگوں اور شدت کو خاصا ہلکا کر دیا ہے۔ فرد اس صورتحال میں مغائرت کو سب سے بڑی سچائی تصور کرنے لگتا ہے۔ رومانیت داخلیت میں جذباتی ہو جاتی ہے اور جب خارج میں رومان کا تصور نہ رہے تو وہ تخیل بن جاتا ہے جہاں سے کجروی، بے اطمینانی اور محرومیوں کا آغاز ہوتا ہے۔

بیتے لمحوں میں جو بھی دیکھا درد کی بستی تھی
آنے والے لمحوں کی قسمت بھی یوں لکھی تھی
اس دھرتی پر جیون کا درد ادھورا نقشہ ہے
ہر ہستی کے ساون کا موسم درد سے آتا ہے
"اذیت زندگی ہے"

میراجی کے یہاں ماضی اور حال کا مشاہدہ بہت گہرا ہے ان دونوں زمانوں کا گہرا ادراک شاعر کو ہے ان کے یہاں مستقبل معدوم ہے۔ وہ جب مستقبل کی طرف دیکھتا ہے تو اس کی بے یقینی مزید نمایاں ہوتی ہے۔ اور اس کی تمام آرزوئیں، امیدیں، خواہشات کوڑے کا ایک جلا ہوا ڈھیر لگتا ہے۔ یہ معاشرتی ویت ہے جو فرد کو اپنے وجود کے بارے میں تشویش میں مبتلا رکھتی ہے مگر یہ احساس شعر کے لیے اتنا خطرناک نہیں" جتنا فرد کے لیے ہے" معنی کی تخلیق بے معنویت کے احساس کے بغیر ممکن نہیں یہاں مسئلہ ہی کچھ اور ہے۔ میراجی کے یہاں اذیت اور خوف کائنات سے کنارہ کشی اسے کائنات پر کھو جانے سے باز رکھتی ہے اور یوں میراجی بھی گھوم پھر کر اپنی ذات کی طرف آجاتا ہے۔ "جذبۂ اذیت دہی کی آج تک اتنی شدت احساس کے ساتھ اور اتنے کھلے الفاظ میں ترجمانی نہیں کی گئی۔" (سید جابر علی) جہاں جہاں میراجی نے اپنی اذیت کا ذکر کیا ہے وہاں آلودگی، غلاظت،

جنسی گھٹن دکھائی نہیں دیتی بلکہ تنہائی کا احساس ہوتا ہے۔ اگر میرا سین ایک بار بھی میراجی سے بات کر لیتی تو میراجی آج وہ ہوتا جو اس کو بطور شاعر کے دیکھ رہے ہیں۔ محبوب اور میراجی کے درمیان فاصلے نے اس کے تخیل کے نفس کو اس کی شاعری میں بہت نمایاں کر دیا۔

میراجی کی شاعری کا تمام حسن ان کی رمزیت اور ابہام میں پوشیدہ ہے۔ میراجی نے نئی فکر اور نئی شعری جہت کو جب اردو میں روشناس کر دیا تو یہ سمجھا جانے لگا کہ میراجی خود ہی دیکھ کر خود ہی سمجھ رہے ہیں۔ لوگوں کی کچھ سمجھ میں نہیں آتا تھا کہا جاتا ہے میراجی کی نظموں اور گیتوں میں فراوانی زبان اور فکر کے سانچے مسلط تھے اور یہی فکر میراجی کو ابہام کی طرف لے گئی۔ حالی کے بعد ترقی پسند تحریک تک اردو شاعری میں اشاریت کا واضح تصور موجود نہ تھا۔ لہٰذا میراجی پر "ابہام" کے الزامات لگائے گئے۔ انہوں نے نظم آزاد کے تجربے میں جب بھی جنسی متعلقات کا ذکر کیا وہاں ابہام کی تکنیک استعمال کی جو میراجی کی انفرادیت بن گئی اور ہدف ملامت بھی بنائی گئی۔ ابہام ان کی جنسی حسیت کی شناخت اور اظہار کا سب سے اہم وسیلہ بنی جو واضح ہونے کے ساتھ غیر واضح بھی ہے۔ میراجی کے اسلوب کا ابہام ان کے فرد کے پیچیدہ آہنگ، تخلیقی قوت اور فنکارانہ جمال میں پوشیدہ ہے۔ جس کو "جمالیاتی پیچیدگی" بھی کہا جا سکتا ہے۔ ان کا ابہام ان کی ذات سے اس قدر منسلک ہے کہ ان کی نظموں کی اشاریت کو ان کی ذاتی زندگی کو جانے بغیر نہیں سمجھا جا سکتا، اشاریت کی بنیاد تصوراتی پس منظر سے جڑی ہوئی ہوتی ہے۔ جب شعر کی اشاریت تخلیقی معنویت میں تبدیل ہو جاتی ہے تو اس کا کینوس پہلے سے زیادہ وسیع اور ابہام کا احساس خاصا کم ہو جاتا ہے۔ میراجی کا شاعرانہ فن موضوع کے تقاضوں کے زیر اثر تھا ان کی آزاد نظموں میں ابہام زیادہ ہوتا ہے اس کے علاوہ وہ نظمیں جن کا موضوع خالصتاً جنسی ہے اس میں اشاریت اور ابہام کی کارفرمائی اس قدر ہے کہ پڑھنے والا کبھی کبھار پریشان ہو جاتا۔ مگر یہ رویہ ہر نظم کے ساتھ نہ تھا۔ بعض نظموں میں وضاحت اور روانی خاصی پائی جاتی ہے۔

میں تھکا ماندہ مسافر ہوں چلا جاؤں گا

www.urduchannel.in

اک گھڑی راہ میں تم مجھ کو بسر کرنے دو
جانی پہچانی ہر اک بات سے کیا رغبت ہو
پل کا جادو ہے، انوکھا جادو
نت نئی باتوں کو لے آتا ہے
ایک پل شرم کا دشمن ہے، جیسے کسی خلوت سے کوئی دوشیزہ
پیرہن سیج پر رکھ دے دواستادہ سے باہر آئے
اور باہر ہو ہجوم
لمحہ بھر کا کیف اک پل اور اس کے بعد مفارقت، دوری اور دکھ کی گھنگھور گھٹا

میراجی کی ایک آزاد نظم "کلرک کا نغمۂ محبت" میں کسی قسم کا جنسی اشارہ نہیں اور نہ ہی ابہام ہے۔ یہ سیدھی سادی نظم ہے جس میں وضاحت زیادہ ہے ابہام نام کو نہیں۔

جب آدھا دن ڈھل جاتا ہے تو گھر سے افسر آتا ہے
اور اپنے کمرے میں مجھ کو چپراسی سے بلواتا ہے
یوں کہتا ہے وہ یوں کہتا ہے، لیکن بیکار ہی رہتا ہے
میں اس کی ایسی باتوں سے تھک جاتا ہوں تھک جاتا ہوں
پل بھر کے لیے اپنے کمرے کو فائل لینے آتا ہوں
اور دل کی آگ سلگتی ہے۔ میں بھی کوئی افسر ہوتا
اس شہر کی دھول اور گلیوں سے کچھ دور مرا بھی گھر ہوتا
اور تو ہوتی!
لیکن میں تو اک منشی ہوں تو اونچے گھر کی رانی ہے
یہ میری پریم کہانی ہے اور دھرتی سے بھی پرانی ہے

میراجی کے یہاں بعض موقعوں پر تمثیلی رنگ چڑھ جاتا ہے اور حقیقت پسندانہ مناظر دیکھنے کو ملتے ہیں۔ خود کلامی سے ڈرامائی تاثر پیدا کیا جاتا ہے۔ مناظر کی عکاسی ابہام کو چھپانے نہیں دیتی۔ یہ نظم ٹی ایس ایلیٹ کی نظم "دی لو آف ریلوڈ پروفروک" سے

خاصی مشابہت رکھتی ہے۔ اگر میراجی نے ایلیٹ کی اس نظم سے تاثر لیا ہے تو یہ ایک کامیاب اور فنکارانہ نظم کہی جاسکتی ہے۔ جس سے انسانی مجبوریوں اور فرد کی چھوٹی چھوٹی خواہشات کا اظہار ہے۔ یہ اسی معاشرے کی بازگشت ہے جہاں افسر شاہی کی سفاکیاں، چھوٹے درجے کے دفتری ملازمین کو جانوروں سے بدتر بنائے ہوئے ہے۔ میراجی کے یہاں ابہامات زندگی کی پیچیدگیوں اور فرد کے ذاتی تجربات کی تخصیص کی وجہ سے پیدا ہوئے ہیں۔ قاری شاعری کی تجربات اور مشاہدات سے واقف نہیں اور وہ کسی قسم کی فنکارانہ جست بھی نہیں لگانا چاہتا۔ ان کی نظموں میں مختلف منظر بھی ہوتے ہیں اور ہر منظر کا الگ الگ تاثر ہوتا ہے افسوس تو اس بات کا ہے کہ ہماری شاعری میں میراجی نے جس جدید حسی شعری اشاریت کو روشناس کروایا ہمارے یہاں بعض لوگ اسے نہ جانے کیوں "ابہام" کا نام دے کر رد کر رہے ہیں حالانکہ جس اشاریت اور ابہام کو انھوں نے اردو شاعری میں روشناس کروایا وہ ایک بڑی ادبی روایت کا حصہ ہے۔ میراجی نے لکھا ہے "اور بہت سی باتوں کی طرح ابہام بھی ایک اضافی تصور ہے۔" (میراجی کی نظمیں ص ۱۵) اشاریت اور ابہام کے باوجود نفس مضمون پر زور دیا اور یہاں کی مصنوعیت مرصع سازی اور روایتی شعری غازہ بندی کو نظر انداز کیا اور اپنے براہ راست تجربوں کو خلوص کے ساتھ شاعری میں جگہ دی۔ آہنگ کا میراجی کو بہت سلیقہ تھا وہ رامبو اور ای۔ ای۔ کمنگس کی طرح لاشعور میں زیادہ ڈوب جاتے ہیں مگر ایمائیت میراجی کا مخصوص اظہار ہے۔

آخر میں یہ بتاتا چلوں کہ ہمارے یہاں ایک عرصے سے کہا جارہا ہے
کہ وہ میلارمے اور بودیلیر سے متاثر تھے مثلاً یہ کہ میلارمے کا ابہام میراجی کے ابہام سے مماثلت رکھتا ہے۔ میراجی نے فرانسیسی ادب کو براہ راست نہیں بلکہ ترجمے کے حوالے سے پڑھا اور بات صاف ظاہر ہے کہ میراجی ملارمے اور بودیلیر کے اس شعری پس منظر سے واقف نہ تھے اور نہ ہی ان باریکیوں کا انہیں علم تھا۔

میراجی کے ابہام کو صرف فنی ضرورتوں کے تحت استعمال کرنا چاہیے ڈاکٹر حنیف کیفی ایک مقالے میں لکھتے ہیں۔

www.urduchannel.in

"میراجی نے میلارمے کا کچھ اثر قبول کیا تو پھر اس حقیقت کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے کہ انسان انھی چیزوں کا اثر قبول کرتا ہے جو اس کے مزاج سے ہم آہنگ ہوتی ہے۔ جن کی طرف پہلے ہی سے اس کی طبیعت کا جھکاؤ ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں یہ کہنا کہ میراجی کا ابہام محض میلارمے یا کسی بھی دوسرے شاعر کے اثر سے آیا، غلط ہے۔ اور اس سے ان کے فن کی انفرادیت اور قدر و قیمت کم ہو جاتی ہے۔ میراجی کا ابہام ان کی اپنی شخصیت کی پیداوار تھا جن پر ان کی شاعرانہ فنکاری نے اور جلا کر دی تھی۔"

قدرتی بات ہے کہ جس انسان کی شخصیت پیچیدہ ہوگی وہاں ابہام نمایاں ہوگا لہٰذا یہ تو فطری امر ہے کہ میراجی کی شخصیت جس نوعیت کی تھی یعنی خاصی الجھی ہوئی اور منتشر..... تو فطری بات ہے کہ نظموں میں تو ابہام ہوگا۔ یہ اور بات ہے کہ میراجی کے ساتھ ہی ابہام کی اصطلاح ہمارے ادب میں آئی اور لوگ اس کو تلاش کرنے کے لیے فرانس اور امریکہ کی طرف جا نکلے۔ حالانکہ میراجی خود میلارمے کی اشارتی تحریک کو انحطاط اور زوال کی تحریک کہتے ہیں۔ میراجی اور میلارمے کے ابہام میں زمین آسمان کا فرق ہے جیسے جیسے میلارمے کی نظمیں آگے بڑھتی ہیں وہ مزید پیچیدہ ہوتی جاتی ہیں اور سمجھ میں نہیں آتیں۔" میراجی کے ابہام کو میلارمے کے ابہام یا طریق کار سے کوئی نسبت نہیں" (وزیر آغا "نظم جدید کی کروٹیں" ص ۶۱) مگر یہ بات درست ہے کہ بودلیر میلارمے اور راجو کی طرح میراجی بھی تمام عمر آسودگی اور خود اذیتی کا شکار رہا۔ اس کے نزدیک معاشرہ کلی طور پر ذہنی مریض ہے اور بینائیوں بھی بے معنی تھا اس لیے موت آئی اور اسے لے بھاگی۔

جن دنوں ممبئی کے ایک اسپتال میں میراجی اپنی موت کا انتظار کر رہے تھے تو ایک پادری نے ان سے سوال کیا۔

آپ یہاں کب سے آئے ہیں؟

میراجی نے جواب دیا "ازل سے"

☆☆☆

ترجمے کی تجرید

اس وقت میں اپنے آپ کو نہایت بے بس پاتا ہوں جب کوئی مجھے ظریفانہ مزاحیہ مضمون لکھنے کو کہتا ہے یا کوئی یہ فرمائش کرتا ہے کہ بچوں کے لیے کچھ لکھ دو یا ترجمہ کر دو۔ یہ تینوں چیزیں لکھنا میرے نزدیک خاصا کٹھن کام ہے۔ جہاں تک ترجمے کا تعلق ہے اس کا مزاج اور انداز نگارش متنازعہ ہے۔ ترجمہ لسانی فن ہے کیونکہ زبانوں سے گہری واقفیت ہی ترجمے کے فن کو خوب سے خوب تر بناتی ہے۔ کسی زبان سے واجبی سی واقفیت، زبان کی معنویت اور اس کے پس منظر سے عدم آگاہی بھی ترجمہ کو سب سے زیادہ نقصان پہنچاتی ہے۔ غالباً ترجمے پر سب سے بڑا اعتراض اس لیے بھی کیا جاتا ہے کہ ادبی تخلیق خاص طور پر شاعری ترجمہ ہو کر اپنی ہیئت کھو بیٹھتی ہے۔ خاص کر اردو سے جب بھی غزلیں انگریزی میں ترجمہ ہوئیں وہ اپنی ہیئت کھو بیٹھیں کیونکہ مغرب یا مشرق بعید کی کسی زبان میں غزل یا غزل سے ملتی جلتی کسی شعری ہیئت کا وجود نہیں۔ جب بھی غزلیں انگریزی میں ترجمہ ہوئیں وہ اپنی ہیئت کا حسن کھو بیٹھیں۔ یہاں تک ہوا کہ غالب کی بہترین غزلیات بھی ترجمہ ہو کر اپنا ہیئتی جمال کھو بیٹھی، مثال کے طور پر غالب کے اس مشہور شعر

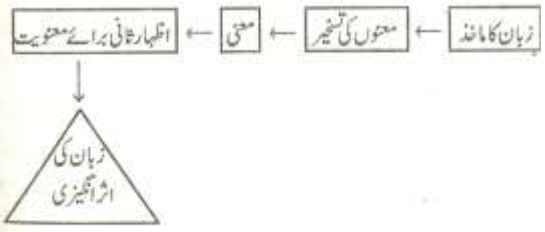
www.urduchannel.in

کا انگریزی ترجمہ دیکھیں تو احساس ہوتا ہے کہ انگریزی میں ترجمے کے بعد یہ شعر اپنی تہذیبی معنویت کے علاوہ اپنا جمالیاتی حسن بھی کھو بیٹھا

قطرے میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جز میں کل
کھیل لڑکوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا!

If it can not see the entire tigris in a drop and the whole in a part such an eye would merely be a child's game, not the eye of wise man.

مترجم ایسا جان کر کے نہیں کرتا بلکہ یہ ترجمے کا فطری مزاج ہے کہ وہ کسی دوسری زبان میں ترجمہ ہو کر اپنے اصل سے تھوڑا بہت دور ہو جاتا ہے۔ ترجمہ زبان کی ایک بڑی تبدیلی ہوتی ہے مگر اسے مفہوم کی تبدیلی نہ تصور کر لیا جائے۔ عموماً ہوتا یہ ہے کہ مترجم یہ چاہتا ہے کہ ترجمہ کرتے ہوئے اگر ہیئت تھوڑی بہت تبدیل ہو جائے تو اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا جبکہ مفہوم یا مواد میں فرق پڑے یا تخلیق کی معنویت میں اونچ نیچ ہو جائے تو ترجمے کی شریعت میں یہ گناہ ہے لہٰذا مترجم یہ کوشش کرتا ہے کہ مواد کی ترسیل مکمل طور پر ہو۔ کیونکہ ترجمہ بنیادی طور پر ایک زبان سے دوسری زبان میں ترسیل کا عمل ہے وہ کسی ادب پارے کے سیاق کو کلی طور پر تبدیل نہیں کرتا۔ ترجمہ زبان کا ماخذ ہے، بہتر ترجمہ آگے چل کر قاری پر اپنی اثر انگیزی کا سحر جگاتا ہے۔ اس سے قبل ترجمہ لغت خوانی، بیانیہ ساخت اور ابلاغ کے نت نئے مسائل بھی اٹھاتا ہے اور یوں عموماً ترجمے کا عمل ایک تخلیقی فکر کی طرف مڑ جاتا ہے۔



ساتھ ہی لاتعداد ایسے اوصاف زبان میں مل جاتے ہیں جو براہ راست ترجمے پر اثر انداز ہوتے ہیں خاص طور پر مضمون کے مرکب اس طور پر اہم ہوتے ہیں کہ یہ مترجم کی ترجیحات بن جاتی ہیں۔ اور بعض دفعہ مترجم کے لیے مسئلہ ہوتا ہے کہ وہ کن الفاظ کو اپنے ترجمے میں شامل کرے اور کن کو نہیں۔ یہ امر بعض دفعہ مترجم کی کاوش کو الجھا دیتا ہے کیونکہ اصل زبان (جس سے ترجمہ کیا جا رہا ہے) میں کچھ الفاظ ایسے ہوتے ہیں جن کے ترجمے کی جانے والی زبان میں کئی معنی ہوتے ہیں اور ان کی منطقی معنویت بھی کسی نہ کسی طور پر اصل معنوں سے قریب تر بھی ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر انگریزی کے لفظ Disguise کے اردو میں کئی معنی ہیں۔ بھیس، بہروپ، بناوٹ، دھوکا (التباس) اسی طرح Music کے لیے اردو زبان میں کئی معنی لغت میں ملتے ہیں۔ مثلاً موسیقی راگ، سرود وغیرہ۔ اسی طرح اردو کا لفظ "حسن" جو اصل میں عربی کا لفظ ہے اس کے لیے انگریزی میں Pleasingness - Comeliness - Beauty - Elegance اور Goodness کے الفاظ ملتے ہیں۔ اور یہ ہوتا ہے کہ ایک ہی لفظ کے دوسری زبان میں دوسرے مطلب نکلتے ہیں (صوتی اعتبار سے) جیسے انگریزی میں "or" کے معنی "یا" کے ہیں جب کہ اردو میں "اور" کے معنی "and" کے ہیں۔ بعض دفعہ برطانوی اور امریکی انگریزی میں ایک ہی لفظ کے مختلف معنی ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر برطانوی انگریزی میں casket کے معنی "زیور رکھنے کا ڈبہ" ہوتے ہیں جبکہ یہ لفظ امریکی انگریزی میں یکسر مختلف معنی رکھتا ہے۔ امریکہ میں اس لفظ کے معنی "تابوت" کے ہیں۔ اسی طرح امریکی اور برطانوی اور انگریزی میں ثقافتی اور معاشرتی اعتبار سے خاصا فرق ہے اگر آپ امریکہ کے کسی ریسٹورنٹ میں پڈنگ مانگیں گے تو ہیرا کسٹرڈ لا کر سامنے رکھ دے گا۔ اور اگر کسٹرڈ کی فرمائش کریں گے تو آپ کو پڈنگ کھانا پڑے گا۔ یعنی ثقافتی اور ماحولیاتی صورتحال معنوں کو تبدیل کر دیتی ہے۔ بعض دفعہ ایک ہی لفظ کے ایک ہی معاشرے میں کئی معنی ہوتے ہیں۔ جیسے جام کے معنی شراب کا پیالہ (پیگ) ہے۔ اس کے علاوہ بہت سے لوگ امرود کے پھل کو بھی جام کہتے ہیں۔

www.urduchannel.in

کچھ زبانوں میں معنوی "مرکبیت" کو "کثرتیت" سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ ترجمے میں ایک مسئلہ اشیا کے ناموں کے انتخاب کا ہوتا ہے۔ پچھلے دنوں میں اسپین کے نوبیل انعام یافتہ شاعر وائسنٹ الیگزنڈر کی نظموں کا ترجمہ کر رہا تھا۔ تو مجھے ایک لفظ ترجمے کے دوران نظر آیا۔ جس کے معنی زہریلے پودے کے ہوتے ہیں۔ مجھے اس کے لیے اردو میں کوئی لفظ نہ مل سکا۔ لہٰذا میں نے اس کا ترجمہ "زہریلے پودے" ہی کر دیا۔ اردو کی ساتویں دہائی کی شاعری میں نثری نظم کہنے والوں نے اپنی نظموں میں کئی نئے الفاظ استعمال کیے۔ ادھر اس تحریک سے متعلق چند مترجمین نے مغرب سے کئی نثری نظموں کے ترجمے کیے مثال کے طور پر اس زمانے میں "سیگل" کو آبی پرندہ کہا گیا۔ حالانکہ اگر اس کو "سیگل" ہی لکھ دیا جاتا تو کیا برا تھا؟ اسی طرح کیکٹس کے لیے لغت میں "زقوم" کا لفظ موجود ہے۔ جو شاعرانہ جمالیات پر نہیں جچتا۔ لہٰذا مترجمین نے کیکٹس کے پودے کو کیکٹس ہی لکھا ہے۔ ترجمے کے فن میں عمل کی طرح آئیڈیا کی اہمیت بھی مسلمہ ہے۔ مترجم یہ کوشش کرتا ہے کہ ترجمہ کی جانے والی زبان سے جو کچھ ترجمہ کیا جائے وہ ترجمہ ہو کر اصل زبان سے قریب تر ہو یعنی مترجم کسی تخلیق کے قریب ترین معنوں کو دریافت کرتا ہے۔ یوں ایک اچھا ترجمہ سامنے آتا ہے کہ جو کسی تخلیق سے کم نہیں ہوتا۔ پھر ایک مسئلہ اور بھی سامنے آن کھڑا ہوتا ہے کہ مترجم معنوی اعتبار سے اپنی مصنوعی ترجیحات تشکیل دے۔ بعض شاعر اور ادیب اپنی تحریروں کو ترجمے کے لیے دیتے ہوئے گھبراتے ہیں۔ کیونکہ ان کے خیال میں مترجم ان کی تحریر کو صحیح طور پر منتقل نہ کر سکے گا۔ ایسی کئی مثالیں موجود ہیں کہ تخلیق کار نے اپنی تحریروں کو خود ترجمہ کیا۔ مثال کے طور پر عربی کے شاعر جبرا ابراہیم جبرا نے اپنی نظموں کو خود ہی انگریزی میں ترجمہ کیا۔ اسی طرح میکسیکو کے شاعر و ادیب اکتاویو پاز نے اپنی تحریروں کو ہسپانوی سے انگریزی میں ترجمہ کیا۔ عبرانی زبان کے جدید شاعر ییوٹ ایوژن نے ایک دفعہ کہا تھا کہ تخلیق کار کو اپنی چیزوں کو خود ترجمہ کرنا چاہیے اور انھوں نے اپنی شاعری کو اپنے ہی قلم سے انگریزی میں منتقل کیا۔ ایک ایسی ہی مثال گلبرٹو فرنیر کی ہے۔ جو انگریزی میں مضامین لکھتے ہیں اور ان کا ترجمہ خود ہی پرتگیزی زبان میں کرتے ہیں۔

مترجم ترجمہ کرنے سے قبل ایک منصوبہ تشکیل دیتا ہے۔ منصوبہ بندی اسکے لیے بہت ضروری ہے۔ ساتھ ہی ترجمہ میں اصل چیز "ارادہ" ہے اور "ارادہ" ہی ترجمے کی اصل ہے۔ مترجم کو ترجمہ کرتے ہوئے کبھی یہ احساس نہیں ہونا چاہیے کہ وہ کیا کر رہا ہے۔ وہ پہلے اپنے فطری میلان کے تحت ترجمہ کرے پھر اس پر نظر ثانی کرے۔ بعض دفعہ تو کسی تخلیق کا ترجمہ کئی بار کیا جاتا ہے۔ اور بار بار نظر ثانی کی جاتی ہے۔ پھر بھی تشنگی باقی رہتی ہے۔ ایک دفعہ لوئی خورخے بورخس نے اپنے مترجم ڈی گیوانی کو یہ مشورہ دیا تھا کہ "وہ۔ وہ لکھے جو وہ کہنا چاہتا ہے۔ یہ نہیں کہ وہ کیا کر رہا ہے۔" مگر مترجم کو کسی تخلیق پارے کا کرافٹ تشکیل نہیں دینا چاہیے اور کامیاب مترجم کبھی کسی دوسرے کی تخلیق میں ردوبدل نہیں کرتا۔ بلکہ وہ کرافٹ کو بھی ترجمہ کر دیتا ہے جو آسان کام نہیں بلکہ تکنیکی مہارت ہے۔ کرافٹ کی منتقلی ترجمے میں سب سے زیادہ اہم ہے۔ مگر وہ خاصی مشکل ہے۔ اگر کوئی مترجم کسی دوسری زبان کے کرافٹ کو اپنی زبان میں منتقل کر دیتا ہے تو یہ ایک بڑی کامیابی ہے۔ جو بہت کم مترجم کے حصے میں آتی ہے۔ اس کے باوجود ترجمے کی چند حدود ہیں۔ ان حدود کے آگے پیچھے جانے سے ترجمے کا میزان بگڑ جاتا ہے۔ ترجمہ جزویت سے عبارت ہے۔ جزئیات ہی ترجمہ کو براہِ راست اور عام فہم بناتی ہیں۔ روبلڈ کرسٹ نے کہیں لکھا تھا کہ ترجمہ "محدود عمل" ہے۔ ساتھ ہی یہ مشکل عمل بھی ہے۔ اچھا ترجمہ بعض دفعہ طبع زاد تخلیق سے بھی آگے نکل جاتا ہے۔ جیسا کہ میں نے پہلے کہا کہ ترجمہ لسانی فن ہے اور مترجم کے لیے ضروری ہے کہ وہ دونوں زبانوں میں دسترس رکھتا ہو۔ جب وہ ترجمہ کرے تو دونوں زبانوں کے الفاظ اس کے سامنے ہاتھ باندھے کھڑے ہوں۔

میں جب بھی نظمیں ترجمہ کرتا ہوں تو مجھے ہمیشہ شدت سے یہ احساس ہوتا ہے کہ ترجمہ ہونے کے بعد نظم کی اصل روح مجروح ہوتی ہے اور یوں لگتا ہے کہ نظم کے ترجمے کے بعد فاصلہ کچھ زیادہ ہی ہو گیا ہے۔ اجنبیت کی فضا پیدا ہو جاتی ہے اور بعض دفعہ جمالیاتی عنصر نظم کے ترجمے کے بعد نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے۔ کیونکہ ترجمہ کی جانے والی زبان کے لسانی مظاہر ثقافتی اور معاشرتی صورتحال شعری تلازمے اردو میں منتقل ہو کر بہت "غیر" لگتے ہیں۔

www.urduchannel.in

ذہن کی آنکھ کسی زبان کی محتاج نہیں ہوتی۔ یہ اعتراض بھی اپنی جگہ مسلمہ ہے کہ جب بھی ترجمے میں زبان (مصنوعی معاشرتی وظیفہ) کا عمل دخل زیادہ ہو جائے تو تخلیق صحیح معنوں میں منتقل نہیں ہو پاتی۔ ہمارے ذہن اور دل بعض دفعہ ترجمہ کرنے والے کی علامتوں کو سمجھنے اور اس کی جمالیات سے لطف اندوز ہونے سے قاصر رہتے ہیں۔ اور یوں بعض دفعہ ایک اچھی تخلیق مترجم کے ہاتھوں میں اپنی اصل راہیں بھٹک کر وہاں چلی جاتی ہے۔ جہاں جنگل میں صرف سوکھے پتے ہی نظر آتے ہیں۔

بعض دفعہ یوں بھی ہوتا ہے کہ کسی مردہ تحریر کو ترجمہ کرنے کے بعد اس میں جان پڑ جاتی ہے۔ ترجمہ کرنے والا عموماً غیر جانبدارانہ قسم کا فرد ہوتا ہے۔ وہ کسی شاعر، تخلیق کار کی طرح یا کسی نقاد یا اسکالر کی طرح سوچتا ہے۔ ایک عام قاری کی طرح یا کسی نقاد یا اسکالر کی طرح سوچتا ہے اور ایک عام قاری کی طرح کسی تحریر کا مطالعہ کرتا ہے ایک آئیڈیل مترجم ایک آئیڈیل قاری بھی ہوتا ہے یہ بھی ضروری ہے کہ مترجم میں ادیبانہ خصوصیات بھی ہوں۔ ہزار ہا لوگ اپنی مقامی زبان کے علاوہ کئی بیرونی زبانیں جانتے ہیں۔ وہ بیرونی زبان کے ادب پاروں کو براہ راست اسی زبان میں مطالعہ کرتے ہیں۔ مگر وہ انھیں اپنی زبان میں ترجمہ کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔ یعنی ایک طرف تو مترجم میں ادیبوں والی خصوصیات ہونی چاہیے تو دوسری طرف مترجم کی تکنیکی امور سے کماحقہٗ آگاہی ضروری ہے۔ کبھی کبھار مترجم کے ادیبانہ میچ کا تسلط ترجمے میں بھی ظاہر ہوتا ہے۔ ترجمہ وہی بہتر تصور کیا گیا ہے کہ اگر قاری کو ترجمہ کی ہوئی چیز بغیر یہ بتائے پڑھنے کو دی جائے کہ یہ ترجمہ ہے اور وہ اس کو پڑھ کر اس کو اپنی ہی زبان کی چیز سمجھے، تو یہ ترجمے کی کامیابی کی دلیل ہے۔ ترجمہ بنیادی طور پر زبان کا تجزیاتی فن ہے۔ ترجمہ وہی بہتر ہوتا ہے جس میں تخلیق کار کا اٹینشن، پلاٹ تھیم اور کردار سب ویسے ہی منتقل ہو جائیں جیسے تخلیق کار نے لکھے ہوں۔ بورخیس کا کہنا ہے کہ ''ترجمہ کرنے والے کو معلوم ہونا چاہیے کہ مصنف نے اب تک کیا لکھا ہے۔ پھر وہ (مترجم) اپنے خیالات کی شیرازہ بندی کر کے اس وقت تک لکھے جب تک مطمئن نہ ہو جائے۔ ''لکھنے کا عمل'' اور ''ترجمہ کرنے کا عمل'' دو علیحدہ علیحدہ چیزیں ہوتی ہیں۔ ترجمہ کرنے کا عمل

ادب میں وسعت نظری کا موجب ہوتا ہے۔ اچھا مترجم ایک تخلیق کار کے کام کو جغرافیائی حدود بندیوں سے آزادی دلواتا ہے۔ جس طرح سینٹ جان پرس کی شاعری کو ٹی ایس ایلیٹ، شیزلوم اور والس فالی نے ترجمہ کر کے شہرت کی بلندیوں تک پہنچا دیا۔ اسی طرح ایزرا پاؤنڈ نے ارنسٹ فینولوسا کے ترجمے کے حوالے سے نئی تہذیب کا انکشاف کیا۔ یوں اس نے نئی چینی شاعری کو دریافت کیا۔ ترجمہ ثقافتی اعتبار سے ''غیر ملکی'' عنصر کو ضرور شناخت کرواتا ہے اور یہی ترجمے کے معیار پر سب سے زیادہ اثر انداز ہوتا ہے۔

گیگری روبا سانے ترجمے کے موضوع پر ایک مقالے میں لکھا تھا کہ جب میں نے پیرو کے ناول نگار میریو ورگاس للوسا کی ناول ''سبز گھر'' کو انگریزی میں ترجمہ کرنا شروع کیا تو میں نے غیر ملکی زبان استعمال کی۔ کیونکہ پیرو اس زبان کے لیے ''مشترک جگہ تھی''۔ مگر وہ اس بات سے پریشان رہے کہ ''فلورا'' اور ''فونا'' کے ناولوں کے ترجمے انھیں مل رہے تھے۔ میری سمجھ میں نہ آسکا۔ کہ للوسا کو ناولوں کو ترجمہ کرنے کی کیوں ضرورت محسوس ہوئی! کیا وہ یوں اپنے ترجمے کو مزید عام فہم بنانا چاہتے تھے؟ مگر اس قسم کی باتیں ترجمے کو ہی نہیں مترجم کو بھی فروعی مسائل میں الجھا دیتی ہیں اور یوں ایک اچھا خاصا ہوتا ہوا ترجمہ بھی تباہ و برباد ہو جاتا ہے۔

براہ راست ترجمہ قاری کو مواد کی اصل معنویت سے قریب تر کر دیتا ہے۔ ترجمہ کسی نہ کسی طور پر لغت خوانی سے بھی متعلق ہوتا ہے۔ لغت کی مدد کے بغیر ترجمہ ناممکن تصور کیا گیا ہے۔ بعض لوگ تو لغت کی اہمیت قدرے محسوس کرتے ہیں کہ ان کے بقول لغت کے بغیر ترجمہ ہو ہی نہیں سکتا بلکہ یہ ناممکن ہے۔ ترجمہ شروع کرنے سے قبل چند نکات اہم ہیں جن کے بغیر ترجمہ بے سمتی اور بدنظمی کی نذر ہو جاتا ہے۔ یہ تمام نکات ترجمے کی تنظیم اور تہذیب کے لیے ضروری ہیں۔ یہ نکات ترجمے کے فن کی ساخت کو مزید منظم ہی نہیں بناتے بلکہ وہ اس فن کو تکنیکی اعتبار سے مستحکم بھی کرتے ہیں۔ جس میں ترجمے کی اقسام، ساخت، معنویت، مراحل، لغت، ابلاغ، متن اور ترجمے کا منصوبہ بنیادی نوعیت کے نکات ہیں۔ جن کو یوں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

www.urduchannel.in

۱۔ ترجمے کی ہیئت اور معنویت
۲۔ ترجمے کی اقسام
۳۔ زبان کی معنوی ساخت
۴۔ مکمل معنویت
۵۔ ترجمے کے منصوبہ جاتی مراحل

لغت

۶۔ الفاظ کے سمندر میں معنوی انتخاب
۷۔ لغت کے معنوی روابط
۸۔ الفاظ کی گروہ بندی، تقابل اور معنویت کی تسخیر
۹۔ لسانی لغت کے نظام میں پائے جانے والی یکسانیت
۱۰۔ لغت کی کثیر التعداد حسیات
۱۱۔ لغت کی کثیر التعداد مجازیت
۱۲۔ ذاتی حوالے
۱۳۔ لغوی اجزا کی سیاقی صورتحال
۱۴۔ لغوی اجزا کا تصادم
۱۵۔ تصورات کی تقسیم میں لغوی میزان
۱۶۔ نامعلوم تصورات میں لغوی میزان
۱۷۔ لغوی یکسانیت کی سفارشات، ایک خصوصی مسئلہ

بیانیہ ساخت

۱۸۔ بیانیت
۱۹۔ بیانیہ صورتحال کی یکسانیت

۲۰۔ بیانیہ صورتحال پر تنقیدی نظر
۲۱۔ بیانیہ ڈھانچے اور مختصر جملوں کا کم استعمال
۲۲۔ مجازی بیانیہ تشبیہات
۲۳۔ مزید بیانیہ تجزیہ

ابلاغ

۲۴۔ اضافی مددگار روابط
۲۵۔ بیانی روابط
۲۶۔ منطقی روابط
۲۷۔ ذاتی ردِعمل کا محرک

متن

۲۸۔ ترجمے کے خصوصی متن کی گروہ بندی
۲۹۔ ہیئت اور سیاق
۳۰۔ اتصال
۳۱۔ نمایاں سرخیاں
۳۲۔ ابلاغ کی صورتحال
۳۳۔ اطلاعاتی مقناطیسیت

ترجمے کا منصوبہ

۳۴۔ منصوبے کی تشکیل
۳۵۔ ترجمے کا طریقۂ کار
۳۶۔ ترجمے کی آزمائش

www.urduchannel.in

کیتھرینارس نے سیاقی نقطہ نظر سے ترجمے کی تین اقسام بیان کی ہیں۔

۱۔ اطلاعاتی

نصابی کتب۔ سائنسی رپورتاژ اور تعارفی خطوط

۲۔ تاثراتی

ادبی خطوط۔ تخلیقی تحریریں (شاعری، افسانہ، ناول، ڈراما)

۳۔ عملیاتی

اشتہاری تحریریں، سیاسی تقریریں، پروپیگنڈہ (پمفلٹ وغیرہ)

بقول کیتھرینارس کے ادبی ترجمہ تاثراتی ہوتا ہے۔ مگر چند تراجم نصابی بھی ہوتے ہیں جو یورپ امریکہ کی جامعات کے شعبہ تخلیقی تحریروں میں پڑھائے جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ طلبا اپنی ڈگری کے حصول کے لیے ترجمے بھی کرتے ہیں۔

زبان ہی ترجمے کا اوّل ہے اور آخر بھی، زبان ہی ترجمے کو تشکیل دیتی ہے اور یہی ترجمے میں سنجیدہ قسم کے نت نئے مسائل اٹھاتی ہے۔

زبان کا سیاقی ماخذ ↓ — زبان کا مسئلہ ↑

تجزیہ ← منتقلی ← ساخت نو

ترجمہ، مترجم کے باطن کا خبط ہوتا ہے، یہ مترجم کا معاشرتی کردار بھی متعین کرتا ہے۔ مگر یہ کسی قسم کی دلیل سے مبرا ہوتا ہے لوگوں کے نزدیک یہ تخلیق سے کم تر ہے۔ ہسپانوی زبان سے انگریزی میں کئی خوبصورت ترجمے ہوئے۔ مثال کے طور پر گیری اوباسانے گیبریل گارشیامارکیز کی ناول ''ایک ہزار سال کی تنہائی''۔ اور مارگریٹ سیرر پیڈن نے لوس فعاس کی کتاب TERRA NOSTRA کو ترجمہ کر کے انگریزی داں طبقے کو کئی نئے ہسپانوی زبان کے استعاروں سے روشناس کروایا۔ اس کے علاوہ پچھلے دنوں میری نظروں سے سوزنی رپاپورٹ (SUZANNE RAPPAPORT) کا ترجمہ گزرا۔ انھوں نے

چیکوسلوویکیہ کے کہانی کار میلاں کونڈیرا (MILAN KUNDERA) کی مختصر کہانیوں کا بڑے پائے کا انگریزی میں ترجمہ کیا ہے۔

اس کے علاوہ اردو میں بھی کئی ایک خوبصورت تراجم کی مثالیں موجود ہیں۔ نادر کاکوروی نے ٹامس مور کی نظم The Light of Other Day کو ''گزرے زمانے کی یاد'' کے عنوان سے ترجمہ کر کے اردو میں امر کر دیا۔ لسانی اور جمالیاتی اعتبار سے اس قدر خوبصورت ترجمہ شاید ہی کسی نظم کا ہوا ہو۔

محمد حسن عسکری نے ہرمن میلول کی ناول ''موبی ڈک'' کا ترجمہ اتنا بھرپور کیا ہے کہ پڑھ کر یوں لگتا ہے کہ اصل ناول پڑھی جا رہی ہے۔ عسکری صاحب کا یہ ترجمہ احساس دلواتا ہے کہ مترجم ترجمے کے فن اور اس کی تمام اسالیب سے آگاہ ہیں۔

ادھر ڈراموں کے تراجم کے سلسلے میں مجھے رضیہ سجاد ظہیر کا ترجمہ پسند آیا۔ جو انھوں نے برتولت بریخت کے ڈرامے ''گلیلیو'' کا کیا۔ انتظار حسین نے ترگنیف کے ناول ''فادر اینڈ سنز'' کیا۔ اس کے علاوہ انھوں نے کئی تراجم کیے جن میں جان ڈیوی کی کتاب ''فلسفے کی نئی تشکیل'' بھی شامل ہے۔

ابن انشا نے ایڈگر ایلن پو کی کہانیوں کے خوبصورت ترجمے کیے ہیں۔ فیض احمد فیض نے ترکی کے شاعر ناظم حکمت کی کئی نظموں کو اردو کے قالب میں ڈھالا۔ جو ایک زمانے میں وقتاً فوقتاً ''پاکستانی ادب'' میں شائع ہوتے رہے۔

ن م راشد نے جدید فارسی شاعری کے جو ترجمے کیے ہیں وہ بھی برے ترجمے نہیں۔ راشد کے ان ترجموں میں تہذیبی ابلاغ پورے طور پر اردو میں منتقل ہوتا نظر آتا ہے۔

انیس ناگی نے سینٹ جان پرس کی نظموں کے ترجمے کیے ہیں۔ اسی طرح انھوں نے البرٹ کامیو کے مشہور مقالے کو ''سیفیس کی کہانی'' کے نام سے ترجمہ کیا۔

کشور ناہید نے ''باقی ماندہ خواب'' میں دنیا کے اہم لکھنے والوں کی یادداشتوں، ڈائریوں، انٹرویو اور تقاریر کو اردو میں ترجمہ کیا ہے۔ یہ تجربہ اردو میں خاصا نیا ہونے کے علاوہ اچھوتا اور کامیاب بھی ہے۔

www.urduchannel.in

Battas, Michael S., ed. and intro.. Translation and Interpretation: The Multi-Cultural Context. A Symposium. April 18-19 1975. Universite Carleton University le 18-19 avril, 1975. Colloque Sue le Contexte Multi-Cultural de la Traduction et de 1'Interpretation. Vancouver, B.C.: Canadian Assoc. of University Teachers of German, 1975. 126 p.

Blixen, Olaf. La traduccion literaria y sus problems. Montevideo: Instituto de Filologia, Univ. de la Republica, 1954. 72 p.

Bowen, David, and Margarita Bowen. Steps to Consecutive Interpretation: A First Semester Workbook. Washington, D.C.: Pen and Booth, 1960

Brinton, E., C. White, E. Cruz, and R. Ortiz y Ortiz. Translation Strategies/Estrategias para Traduccion. Londen: Macmillan Education Ltd., 1981. 200 p.

Brislin, Richard W., ed. Translation: Applications and Research. New York: Gardner Pr., Distrib. By Halstead Pr.,1976. 312 P.

Brower, Reuben A [rthur], ed. On Translation. Cambridge,Mass./ London: Harvard Univ. Pr./Oxford Univ. Pr.-Galaxy Pr., 1959/1966. 297 p./ 256 p.

Catford, J. C. A Linguistic Theory of Translation: An Essay In Applied Linguistics. London: Oxford Univ.Pr., 1965. 103 p.

[**Chute, B. J.**], ed. The World of Translation. New York: Pen
American Center, 1971. xvi, 400 p. (2nd printing, xv, 384 p.)

محمد سلیم الرحمٰن نے ہومر کی اوڈیسی کا ترجمہ کر کے اردو میں ایک اچھے ترجمے کا اضافہ کیا ہے۔

اس کے علاوہ گذشتہ دس پندرہ برسوں میں پاکستان اور ہندوستان کے ادبی جرائد اور کئی کتابی سلسلوں میں افریقہ، امریکہ کی نیگرو شاعری، لاطینی امریکہ اور مشرق وسطیٰ کی مزاحمتی شاعری شائع ہوتی رہی ہے اور اب بھی شائع ہو رہی ہے۔ ان میں چند نظمیں بہترین ترجمے کے زمرے میں آتی ہیں۔

بعض دفعہ یہ ہوتا ہے کہ ایک طبع زاد تحریر اپنی زبان میں اپنا تنظر اور لہجہ نہیں بنا پاتی اور پھر کبھی کبھار ایسا بھی ہوتا ہے کہ ترجمہ ہو کر یہی ادب پارہ دوسری زبان کا لہجہ بن جاتا ہے یوں ترجمہ کسی زبان میں ایک طاقتور اسلوب جنم دیتا ہے۔ ترجمہ ادب میں نئی فکر کے دروازے کھولتا ہے جو لوگوں کو سوچنا ہی نہیں، بلکہ وہ کچھ سکھا دیتا ہے جو انھیں سوچنا نہیں سکھایا گیا۔ جو انھیں سوچنا چاہیے!

مزید مطالعے کے لیے

SELECTED BOOKS OF TRANSLATION AND INTERPRETATION

Arrowsmith, William and Roger Shattuck, eds. The Craft and Context of Translation: A Critical Symposium. Austin / New York: University of Texas P. / Anchor Books. 1961/1964. 206 p./374 p.

Ayala, Francisco. Problems de la traduccion. Madrid: Taurus Ediciones, 1965. 40 p.

Basanet-McGuire, Susan. Translation Studies. Londen-New York: Methuen, 1980. xii,159 p.huen, 1980. xii, 159 p.

www.urduchannel.in

Gerver, David and H. W. Sinaiko, eds. Language Interpretation and Communication. NATO Conference Series, Series III, Human Factors, Vol. 6. New York: Plenun Pr. 1978. 427 p.

Guenthner, F. and M. Guenthner - Reutter, eds. Meaning and Translation: Philosophical and Linguistic Approaches. New York: NYU Pr. 1978. 364 p.

Hieke, A(dolf) E. and Christopher Titford. eds. Translation in Foreign Language Teaching and Testing. Tubinger Beitrage zur Linguistik, 274. Tubingen, Germany: gunter Narr Verlag. 1985.
189 p.

Kelly, L. G. The True Interpreter: A History of Translation Theory and Pracice in the west. Oxford, Eng: Basil Blackwell, 1979. 282 p.

Larson, Mildred L. Meaning - based Translation: A Guide to Cross - Language Equivalnce. New York: University Pr. of America, 1984. 537 p.

Newmark, Peter. Approaches to Translation. Language Teaching Methodology Series. Oxford, Eng. - New York: Pergamon Pr., 1981. xiii, 200 p.

Nida, Eugene Albert. Language Structure and Translation: Essays by ..... Anwar S. Dil, ed. and intro. Stanford, Calif.: Standford Univ. Pr. 1975. xlv, 283 p.

Nida, Eugene Albers. Toward a Science of Translating, with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating, Leign, The Netherlands: E. J. Brill, 1964.

Commission of the European Communities, Directorate-General Information Market and Innovation. Better Translation for Better Communication: A Survey of the Translation Market, Present and Future, Prepared for the Commission of the European Communities, Directorate-General Information Market and Innovation, Oxford, Eng.: Pargamon Pr., 1983. 200 p

Cingrat - Butler, Stefan, Comp. and ed. Translation and Translators: An International Directory and Guide. New York: Bowker, 1979. 241 p.

Duff, Alan. The Third Language: Recurrent Problems of Translation into English. Language Teaching Methodology Series. Oxford-New York: Pergamon Pr., 1981. 138 p.

Escobar, Javier, Max Daggett, and Berta Savariego. Bilingual Skills for Commerce and Industry and Guide for Translators/Practicas bilingues para el comercio y la industria y guia para traductores. Cincinnati: South - Western, 1984. 340p.

Finlay, Ian F. Translating. London/New York: English Universities Pr. "Teach Yourself Books" / David McKay Co., 1971. 177 p.

Prawley, William, ed.. Translation: Literary, Linguistic, and Philosophical Perspectives. Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1984. 218 p.

Garcia Yebra, Valentin. Teoria y practica de la traduccion. Prol. Damaso Alonso. 2 vols. Madrid: Gredos. 1982.

www.urduchannel.in

کچھ مصنف کے بارے میں

احمد سہیل کا اصل نام سہیل احمد خاں ہے۔ ۲ر جولائی ۱۹۵۳ء کو کراچی (پاکستان) میں پیدا ہوئے۔ کراچی یونیورسٹی سے بی۔اے (امتیازی) ایم اے عمرانیات کرنے کے بعد امریکہ کے کینس اسٹیٹ سے فوڈ اینڈ نوٹریشن میں سند حاصل کی۔ پھر امریکہ کی ٹرینٹی یونیورسٹی سے تقابلی ادب میں پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی۔

ابتدائی مشاغل

بچوں کی کہانیاں، بچوں کے لیے نظمیں، اخبارات کے لیے کالم نگاری، ریڈیو کے لیے سودہ نگاری۔

ادبی مشاغل

شاعری ـــــ نظمیں، غزلیں: شاعری کا سلسلہ شاہ نصیر، آتش دہلوی، داغ دہلوی، سیماب اکبرآبادی، صبا متھرادی سے ہوتا ہوا احمد سہیل تک آیا ہے۔

تراجم ـــــ دنیا بھر کے ادب اور شاعری کو اردو میں منتقل کیا۔ مگر زیادہ تر تراجم امریکہ کی نیگرو شاعری اور جدید لاطینی امریکہ کی شاعری کے کیے۔ اور ان پر تنقید بھی لکھی۔

تنقید ـــــ ڈراما، شاعری، افسانے پر مضامین

ادبی نظریات و تحریکات ـــــ ادبی عمرانیاتی نظریہ، ساختیات، جدیدیت، مابعد جدیدیت، پس نوآبادیاتی نظریات، ایوننگ نظریہ، اردو کا قبل متن نظریہ، سائبر اسپیس اور اردو۔

331 p.

Paz, Octavio. Traduccion: Literatura y literalidad Cuadernos Marginales. Barcelona: Tusquets Editor, 1971 78 p.

Pei, Mario A. Language Today: A Survey of Current Thought. New York: Funk and Wagnalls, 1967, 150 p.

Rose, Marilyan Gaddis, ed. Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice. Albany : State Univ. of New York Pr 1981. 172 p.

Savory, Theodore Horace. The Art of Translation. Enlarged. Boston: The Writer, 1968. 191 p.

Seleskovitch, Danica. Intarpreting for International Conferences: Problems of Language and Communication. Tr. Stephanie Daily and E. Norman McMillan. Washington, D.C.: Pen and Booth, 1978. 154 p.

Steiner, George After Babel: Aspacts of Language and Translation. Landon-New York: Oxford Univ. Pr., 1977. 507 p.

Tabernig de Pucciarelli, Elsa. Que es la traduccion. Buenos Aires Columba, (1970). 82 p.

Vasquez-Ayora, Gerardo. Introduccion a la tradctologia; curso basico de traduccion. Washington, D.C.: Georgetown Univ. Pr.,
1977.471 p.

☆☆☆

www.urduchannel.in

ملازمت

۱۹۹۹ء میں امریکہ کی ریاست ٹیکساس (Texas) کی سول سروس میں شمولیت اختیار کی۔ آج کل ڈپارٹمنٹ آف کرمنل جسٹس میں ذمہ دار عہدے پر فائز ہیں۔

مشاغل

باسکٹ بال، بولنگ، ورزش، ماہی گیری، سیاحت

تصانیف

ان کی ایک کتاب ''جدید تھیٹر'' ۱۹۸۴ء میں اسلام آباد پاکستان سے شائع ہو چکی ہے۔ ۱۹۹۹ء میں ان کی دوسری کتاب ''ساختیات، تاریخ، نظریہ اور تنقید'' نئی دہلی ہندستان سے شائع ہوئی ہے۔ اس کے علاوہ ان کی اردو شاعری کے ہندی تراجم زیر ترتیب ہیں۔

پتہ :

AHMED SOHAIL,225 TRAIL HOLLOW LANE,
PALESTINE, TX- 75801 (USA)

ٹیلی فون :

903-729-0786

برقی پتہ (email):

sohailkhan_1999@yahoo.com

ویب سائٹ :

www.ahmedsohail.writernetwork.com

www.urduchannel.in

TANQEEDI TEHRIRIEN

by

AHMED SOHAIL

''تنقیدی تحریریں'' احمد سہیل کے تنقیدی مضامین کا تیسرا مجموعہ ہے۔ یہ مضامین کتابی شکل میں اشاعت سے پہلے ہندوستان، پاکستان، امریکا اور کینیڈا کے مختلف رسائل میں وقتاً فوقتاً شائع ہو چکے ہیں۔ ان مضامین کی اشاعت کے ساتھ ہی اپنی گذشتہ دو کتابوں 'جدید تھیٹر' اور 'ساختیات، تاریخ، نظریہ اور تنقید' سے احمد سہیل نے اردو تنقید میں اپنے لیے ایک خاص جگہ بنالی ہے۔ عمرانیات میں اعلیٰ تعلیم نے انھیں چیزوں کو ایک مختلف زاویے سے دیکھنے کی بصیرت عطا کی ہے جو اُن کے تنقیدی رویے میں صاف نظر آتا ہے۔ چونکہ ساختیات بھی ان کا خاص موضوع ہے اور اس پر اُن کی ایک کتاب بھی آچکی ہے۔ اس لیے ان کے مضامین میں ایک معروضی اور سائنٹفک انداز پایا جاتا ہے جو اردو تنقید میں قدرے نیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میرے خیال میں ''تنقیدی تحریریں'' اردو ادب میں اپنا ایک خاص مقام بنالے گی ساتھ ہی اردو کے عام قاری کے لیے بھی اس کتاب کا مطالعہ یقیناً دلچسپ ہوگا۔

الیاس شوقی